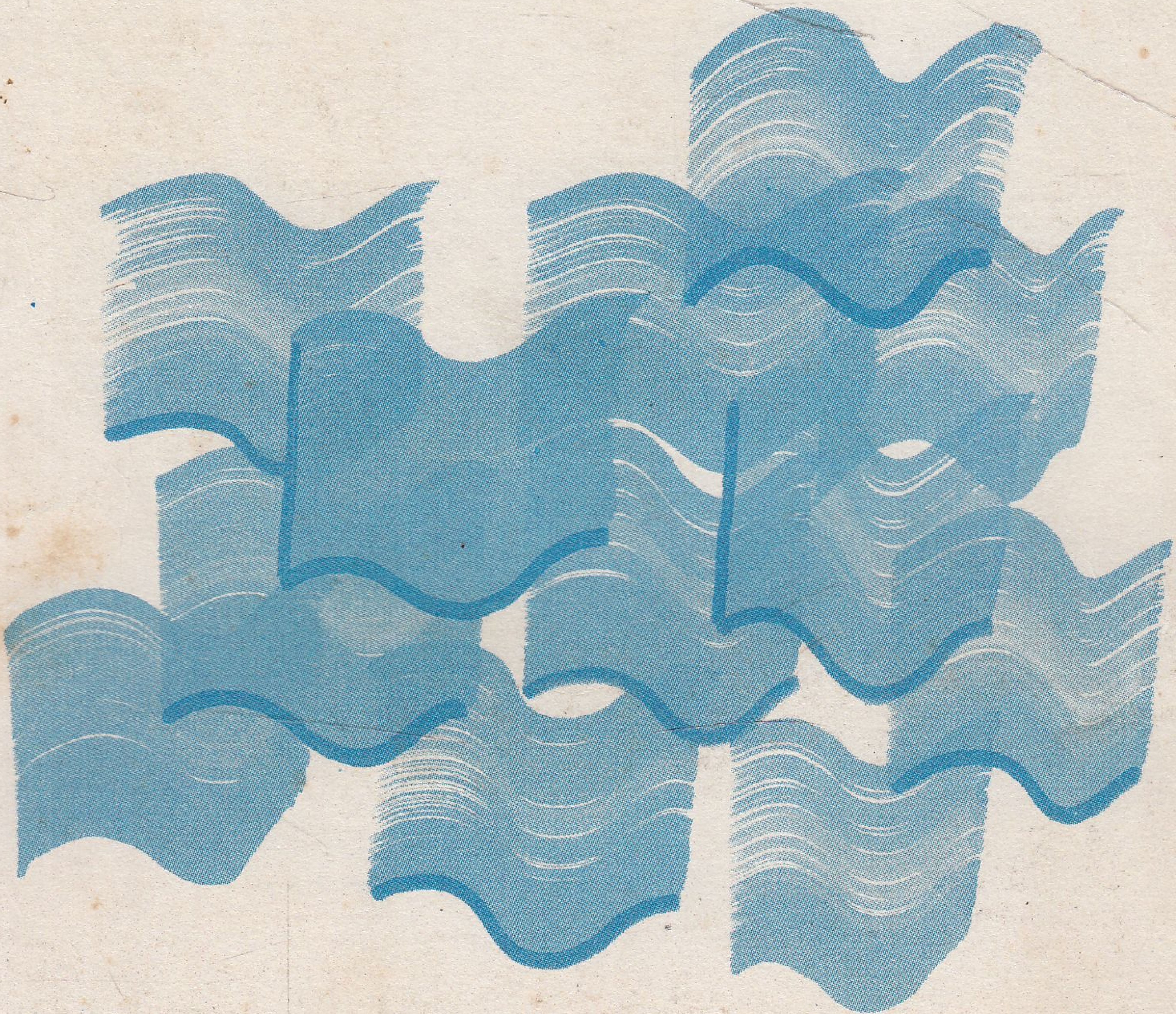
الحداثة

تحرير مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن

ترجمة مؤيد حسن فوزي





دار المأمون للترجمة والنشر

الحداثة

(١٨٩٠ - ١٩٣٠)

Modernism

Edited by: Malcolm Bradbury and
James Mcfarlane.

Penguin, 1978.

الحداثة

(١٨٩٠ - ١٩٣٠)

تحرير

مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن

ترجمة

مؤيد حسن فوزي



وزارة الثقافة والاعلام

بغداد - ١٩٨٧

الفهرست

تعريف بالمساهمين

١ ـ مالكم برادبري :

استاذ الدراسات الاميركية في جامعة (إيست انكليا). نشر كتابين هما :

1 - The Social Context of Modern English Liter ature (1971)

2 - Possibilities: Essays on the state of the Novel (1973)

٢ ـ جيمس ماكفارلن :

استاذ الادب الاوربي في جامعة (إيست انكليا). حرر كتاب (The Oxford Ibsen) (ثمانية اجزاء). وهو الان سكرتير تحرير مجلة :

Scandinavica: An International Journal of Scandinavian Studies.

نشر ايضاً بعض الدراسات النقدية مثل :

Ibsen and the Temper of Norwegian Literature

٣ ـ الن بلوك :

عميد كلية (سانت كاثرن) في اوكسفورد. له بعض المؤلفات منها :

1 - Hitler: A study in Tyranny (1952)

2 - The Life and Times of Ernest Bevin (1960).

وهو الان عضو في هيئة تحرير سلسلة :

The Oxford History of Modern Europe

منح لقب (سير) في عام ١٩٧٢ واصبح عضو مجلس اللوردات مدى الحياة في عام ١٩٧٦.

٤ ـ ارك كام:

يشغل، منذ عام ١٩٧٣، منصب مدير مدرسة اللغات والدراسات الميدانية التابعة لكلية (پورتسموث پوليتكنك). متخصص في التاريخ الحضاري والسياسي الفرنسي قبل عام ١٩١٤. نشر كتابين هما:

1 - Peguy et le Nationalisme Francais (1972)

2 - Politics and Society in Contemporary France (1789 - 1971). 1972.

٥ ـ ارك همبركر:

درس في جامعات: كاليفورنيا (بركلي)، شيكاغو دكيمبرج. يدرس حالياً الادب الاميركي في جامعة (إيست انكليا). نشر الكتب التالية:

1 - A Chronological Check list of the Periodical Publications of sylvia Plath. 1970.

2 - The Cambridge Mind (تحقيق) ١٩٧٠

3 - Ezra Pound: The Critical Heritage (تحقيق) ١٩٧٢.

٦ ـ ج. م. هايد:

اكمل دراسته في جامعتي كامبرج و اسكس. يدرس منذ عام ١٩٦٩ مادة الادب المقارن في جامعة (إيست انكليا). ترجم كتاب: How Are Verses Made لمايكوفسكي، ونشر ايضاً عدة مقالات.

٧ ـ فرانزكونا:

مدرس اللغة الالمانية في مدرسة الدراسات الاوربية التابعة لجامعة (ايست انكليا). نشر كتابين هما:

1 - T. S. Eliot: Die Dramen (١٩٧٢)

2 - Kafka (١٩٧٤)

٨ ـ يوجين لامبرت :

رئيس قسم الدراسات الروسية في جامعة (كيل). متخصص في تاريخ الفكر الروسي في القرنين التاسع عشر والعشرين. مؤلفاته :

1 - N. Berdyaev and the New Middle Ages.
2 - Sons Against Fathers.
3 - Studies in Rebellion

٩ ـ جودي روسن :

رئيسة قسم اللغة الايطالية في جامعة (ورك). ترجمت كتاب History of Fontamara لميكافيلي. وحققت رواية Fontamara لـ (سيلون).

١٠ ـ كلايف سكوت :

احد التدريسيين في مدرسة الدراسات الاوربية في جامعة (إيست انكليا).

١١ ـ روبرت شورت :

استاذ التاريخ الاوربي في مدرسة الدراسات الاوربية في جامعة (ايست انكليا). اشترك مع روجر ركاردينال في تأليف :

Surrealism: Permanent Revolution.

ونشر ابحاثاً عديدة عن السريالية. تُعنىٰ ابحاثه بناحيتين: الاولى، المضامين السياسية لنتاجات الادباء الطليعيين، والثانية، دراسة المفكرين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة الواقعة بين الحربين الكونيتين.

مقدمة *

لا يمكننا ان نزعم أن هذا الكتاب يقدم استعراضاً شاملاً ونهائياً لموضوع الحداثة، واذا سمحنا لانفسنا بان ندعي ذلك سنكون قد اسأنا فهم هذه الظاهرة. فدراسة الحداثة هي غير دراسة نصب تاريخي أميط اللثام عن كل ما يحتويه من معالم ولم يبق فيه شيء يكتنفه الغموض. نعم، قدمت الحداثة في العشرين او الثلاثين سنة الماضية الى الحد الذي يجعلنا نعتقد بانها انتهت واصبحت اثراً تاريخياً ونحن الان امام حركات جمالية مختلفة. الا ان علينا ان نتذكر ايضاً أن كثيراً من ادبائنا المعاصرين لا يزال واقعاً تحت تأثير بعض معالم الحداثة. ثم ان الحداثة لا تزال تمتلك خاصية الاستفزاز واثارة الجدل. وهي بعد ذلك من الظواهر التي يصعب التغاضي او الحديث عنها في آن واحد. لا يزال هذا النوع من الادب محيراً حتى لمن هم جزء منه ولا تزال التقويمات النقدية المصاحبة له في طور التكوين. وكنا مدركين كل هذه الحقائق عندما خططنا لهذا الكتاب.

لقد تعاون وساهم في كتابة هذا الكتاب عدد من الباحثين، وهذا لم يحدث سابقاً لبعض الكتب التي صدرت عن هذه السلسلة (بنكوين). كما ان قسماً منهم يقوم بتدريس هذه الماده (الحداثة) في جامعة (إيست انكليا). لقد اعدنا ـ كمحررين لهذا الكتاب ـ النظر في بعض النصوص المقدمة لنا بغية تاكيد انسيابية الاسلوب وتماسكه. ان عملنا الجماعي، الذي تمخض عن وجهات نظر مختلفة سيلاحظها القارىء، لا يتناقض مع طبيعة الحداثة التي تقوم اصلاً على المواقف النسبية واللاحدية من الامور ووجهنا زملاءنا وشجعناهم على ابداء ما عندهم من وجهات نظر ومواقف قد تغني هذه الظاهرة التي لا تزال مثيرة للنزاع وغير واضحة المعالم على الخارطة الادبية. واخيراً ركزنا في الفسحة الزمنية الواقعة بين ١٨٩٠ و ١٩٣٠ لاسباب ستجدها في ثنايا هذا الكتاب. وشملت رحلتنا القارة الاوربية ولم ننس انكلترا

* يتألف هذا الكتاب من قسمين. وقمت بتكليف من دار المامون للترجمة والنشر، بترجمة الجزء الاول عدا مقالة واحدة ـ المترجم.

والولايات المتحدة، لان من جملة ميزات الحداثة ازالة الحدود الادبية التقليدية بين الاقطار. كان عملنا ـ كهيئة تحرير ـ منصباً على موازنة ما قُدم الينا من ابحاث وتنظيمها وعلى اثارتنا بعض التساؤلات التي كان لابد منها للابحاث التي كانت متغايرة مع بعضها في الهدف والمعالجة. كان هدفنا وراء ذلك ابعد من اخراج استعراض سريع منظم ومبوب يبدو كأنه (دليل) يُعرف باهمية بعض الكتاب. كان هدفنا تاليف مختارات (an thology) تثير التأمل في موضوع الحداثة. ان لفظة (مختارات) تعني أننا تجاوزنا بعض الاسماء الكبيرة التي تخطر بالبال، اسماء مثل: برناردشو، ستيفان جورج وسكرد اندست الذين امتازوا بغزارة الانتاج. واذا القيت نظرة على ثبت المصادر (bibliography) وعلى التعريف السريع بحياة الكتاب (biography) المثبت في الصفحات الاخيرة من هذا الكتاب عرفت حجم الحذف والتقطيع الذي قمنا به وكان امراً لا مناص منه.

واخيراً، فان محتويات هذا الكتاب تضع العديد من علامات الاستفهام عن طبيعة التحليل النقدي نفسه واذا كان في الامكان تطبيقه على الحداثة. لم تكن الحداثة في بداياتها سوى حركة نقدية انعشت النقد الادبي المعاصر بما جاءت به من تساؤلات. من ناحية اخرى، ستلاحظ ان هذه الابحاث ـ على الرغم من شموليتها ـ لم يكمل بعضها بعضاً بصورة متوازنة. لقد ركزنا في خلفيات الحركة وعلى ما يحتويه من افكار وبيئات وتجمعات وتوتر اجتماعي توحدت جميعاً لتلد هذه الحركة، كما اننا لم نغفل دراسة نصوصها الاصلية. لذلك، فان الفكرة الاساسية وراء هذا الكتاب هي تعريف القارئ بكل ما يتصل بالحداثة من امور جغرافية وفكرية وعرقية ووطنية، بالاضافة الى المواضيع التي تطرقنا اليها سابقاً عسى ان تفيده تلكم الاشياء في استيعابه أعمالها الاصلية.

لقد واجهنا بعض المشاكل الفنية المتعلقة بتحديد التواريخ الدقيقة لطبع بعض المؤلفات. كما هي الحال بالنسبة الى «تفسير الاحلام (Traum de utung)» لفرويد اذ وجدنا ان تاريخ الطبع المثبت على الغلاف ليس بالتاريخ الحقيقي للطبع. ووجدنا ايضاً ان كتاب (سوريل) «تاملات» كان قد نشر في البدء بحلقات مسلسلة. اما الى مسرحية (ماركيز كايث Der Marquis von Keith) لـ (فدكن Wedekin) فقد اعطاها الكاتب تاريخاً يسبق تاريخ النشر الحقيقي. كنا نشعر احياناً بان تاريخ تمثيل المسرحية أول مرة هو خير دليل على أهميتها التاريخية من تاريخ

طبعها اول مرة. وكنا نواجه احياناً صعوبات مزدوجة، خذ على سبيل المثال، مسرحية (برخت) الموسومة «صخب المدن Dickicht der Städte »، فقد اجرى هذا الكاتب المسرحي كثيراً من التحوير والتغيير في النص المسرحي وفي العنوان اثناء عرضها في عامي ١٩٢٣ و ١٩٢٤ الى ان استقرت في طبعتها النهائية في عام ١٩٢٧ . . . وهكذا. لاحظت ان بعض المساهمين في الكتاب يصر على تواريخ معينة تخص اموراً معينة يتناقض بعضها مع البعض. لذلك قررنا حذف تلك التواريخ من متن الكتاب لكي نتجنب ارباك القارىء. فهل وفقنا في تثبيت الحقيقة النهائية بجرة قلم؟ لا اعتقد اننا نجحنا دائماً.

الفصل الاول

مصطلح الحداثة وطبيعته

مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن

«الفترات الزمنية، على عكس تواريخ السنين، لا تؤخذ مأخذ المسلمات. انها تصوراتنا عن احداث مضت. فعلى الرغم من فائدتها في النقاش المحدد، الا انها غالباً ما تحير المؤرخ».

ج. م. ترڤليان

- ١ -

ان الهزات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والادب والفكر هي اقرب ما تكون الى الهزات الزلزالية التي يمكن تقسيمها ثلاثة انواع رئيسة: النوع الاول هو ما يمكن تسميته بالهزات البسيطة (Tremors) التي تتعلق بالمودة أو (التقليعة) والتي غالباً ما تأتي بها الاجيال المتعاقبة. تستمر هذه (التقليعة) مدة لا تزيد عن عشر سنوات. والنوع الثاني من الهزات هو ما يمكن نعته بالازاحات الكبيرة (Displacements) التي تمتاز بالتحولات العميقة والواسعة التي تخلفها وراءها وغالباً ما يستمر تأثيرها مدة طويلة تقاس بالقرون. والنوع الثالث هو ذلك النوع المدمر الكاسح (Cataclysm) الذي يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها اكواماً من الانقاض (التي نعلل النفس بنعتها بـ «الاطلال النبيلة») تستثير الهمم لبناء البديل. هناك حقيقة لا يمكن التغاضي عنها وهي ان القرن العشرين جاء بنوع جديد من الفن، وما هدف هذا الكتاب الا محاولة اماطة اللثام عن بعض الخصائص الحاسمة لهذا الفن. اننا نعتقد بان هذا الفن الجديد جاء نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة (Cataclysmic order) او ربما هو هزة كاسحة بحد ذاته. وستكون وجهة نظرنا هذه

مقبولة اذا ما تذكرنا انه حدثت في هذا العصر كثير من الاحداث التاريخية الحاسمة التي تركت وراءها كثيرا من الازمات، وخير من تطرق الى هذا الموضوع هو (هربرت ريد Herbert Read) الذي كتب في عام ١٩٣٣ قائلا:

«شهدت الازمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية. فكل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة. ثم اننا نجد ان لكل القرون ثوراتها المتعاقبة التي انتجت ما نسميه الآن بـ (الفترات). فهناك فترات مثل (تريچينتو Trecento)[١] و (كواتروچينتو Quattro cento)[٢] و (الباروك Baroque)[٣] و (الركوكو Rococo)[٤] و (الرومانسية) و (الانطباعية) وهكذا... اما ما يسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة، فلا اعتقد ان لفظة (ثورة) مناسبة لهذا السياق. انها تحطيم بل انحلال مأساوي».

يزعم (ريد)، في معرض حديثه عن تأثير (گوگان) و (فان كوخ) و (بيكاسو) «اننا نلمس الآن ابتعاداً عن كل انواع التراث، ولا يمكن ان ندعو هذا الابتعاد بالتطور المنطقي لفن الرسم في اوربا لانه ليس هناك ما يوازيه تاريخياً. لقد وجدنا انفسنا فجأة نكفر بجهود خمسة قرون من الابداع الفني».[١] وتطرق الى الموضوع نفسه الراحل (سي. س. لوس) في احدى محاضراته التي القاها في جامعة كيمبرج في عام ١٩٥٤. يعتقد هذا الناقد بان اكبر الهزات التي حدثت في التاريخ الاوربي قاطبة هي تلك الهزة التي فصلت عصرنا الحاضر عن عصر (جين اوستن) و (ولتر سكوت)، فهي اكبر من تلك الهزات التي فصلت فجر التاريخ عن العصور المظلمة واكبر من الهزات التي فصلت العصور المظلمة عن العصور الوسطى حيث شملت هذه الهزة المعاصرة الامور السياسية والدينية والقيم الاجتماعية وكذلك الادب والفن. ثم يستطرد قائلاً:

---

١ ـ تريچينتو: القرن الرابع عشر في تاريخ الفن والادب الايطاليين ـ المترجم.

٢ ـ كواتر وچينتو: القرن الخامس عشر في تاريخ الفن والادب الايطاليين ـ المترجم.

٣ ـ الباروك: اسلوب فني معماري يتميز باستعمال الزخارف الكثيرة والاشكال الملتوية والمنحرفة. اما في الادب فيعني استعمال الصور المبهمة والغريبة ـ المترجم.

٤ ـ الركوكو: احد الاساليب الفنية في التزيين والزخرفة الذي تطور عن فن (الباروك)، شاع في النصف الاول من القرن الثامن عشر في فرنسا ـ المترجم.

١ ـ هربرت ريد، الفن الآن (لندن ١٩٣٣). اعيد طبع هذا الكتاب في عام ١٩٦٠ بعد تنقيحه.

«لا اتصور ان هنالك عصراً سالفاً أتى باعمال محيرة ومدمرة كالاعمال التي جاءت بها الدادائية السريالية. اعتقد جازماً بان هذا ينطبق على الشعر. . . لا استطيع ان اتصور انساناً يشك في أن الشعر المعاصر هو اكثر تجديداً من اي «شعر حديث» وهو ايضاً جديد بطريقة جديدة، ببعد جديد تقريباً»[٢].

جرت اخيراً عدة محاولات لدراسة سمات هذه الهزة وتشخيصها باكثر دقة. يشخص الناقد الفرنسي (رونالد بارت) هذه الهزة ويعزوها الى تعدد وجهات النظر في العالم في هذه الايام والتي جاءت نتيجة لظهور طبقات اجتماعية ووسائل اتصال جديدة: «في حوالي عام ١٨٥٠ اخذ المذهب الكلاسيكي بالضمور واصبح كل ما كتب من ادب، من ادب (فلوبير) الى ادب ايامنا، يتركز في المشاكل اللغوية».[٣] آمن الناس بحدوث «انقسام كبير» بين الماضي والحاضر، بين ما كان عليه الفن وما هو عليه الان، امنوا بذلك حتى قبل ان تكون اسباب هذا الانقسام المغيض وتفاصيله وشخصيته قد درست وحللت جيداً. الا ان الناس لم يتفقوا اتفاقاً تاماً على طبيعة الوضع الجديد ولا على تاثيراته اللاحقة على شكل الفن ومضمونه. لقد لقيت مقولة (رامبو Rimbaud) «من الضروري ان نكون محدثين بصورة مطلقة» صدى طيباً عندنا على الرغم من التأويلات المختلفة التي رافقتها. اذا ما تذكرنا ان فن القرن العشرين يتميز بتعدد اساليبه او انه متحف من الابتكارات الاسلوبية كما اسماه (اندريه مالرو) في كتابه «اصوات الصمت»، لادركنا حجم التأويلات التي رافقت مقولة (رامبو) السابقة والتي جاء بها الكتاب والفنانون انفسهم او النقاد او المعلقون. هناك فيض من الاعمال المحدثة، وهناك ايضاً فيض من الكتابات النقدية التي عنيت بتفسير طبيعة تلك الاعمال واسبابها. ويلاحظه ان هذه التفسيرات تمتاز بالحدس والتخمين. ومن جملة هذه التفسيرات ان فننا المعاصر لم يبتعد كثيراً عن التراث الانساني السالف، لذلك فهو لا يمتاز بخصوصية الحداثة او الغرابة اطلاقاً. ليست هذه الاراء سوى وجهات نظر فردية تبحث جزءاً من الظاهرة وليس الظاهرة المعقدة كلها، تعطي لنفسها شيئاً من المصداقية انتقت شيئاً من التفاصيل لدراستها ولم تدرس كل

٢ ـ س. س. لويس، «محاضرة الافتتاح» (كيمبرج ١٩٥٥). اعاد الكاتب نشر هذه المحاضرة في كتابه الموسوم طلبوا محاضرة (لندن ١٩٦٢) ص ٩ ـ ٢٥.

٣ ـ رونالد بارثس، درجة الصفر ص ٩ ترجم هذا الكتاب آنت ليفرز وكولن سمث (لندن ١٩٦٧).

التفاصيل. ومع ذلك، اذا ما شذبت تلك الاراء وتزاوجت مع بعضها قد يتمخض عنها مفهوم نقدي يمكن الركون اليه.

هناك شبه اتفاق على معنى مصطلح «الحداثة» ولو ان الاراء تضاربت حول تفاصيله وطبيعته. لقد استقر النقد في تحديد بعض جوانب الحداثة. ونحن نقرأ الان عبارات مثل: الحركة الحديثة، التراث الحديث، العصر الحديث، القرن الحديث، المزاج الحديث ثم . . . «الحداثة» التي نذكرها الان كما نذكر «عصر النهضة» او «عصر التنوير». وما يعاب على هذه التسمية ـ الحداثة ـ هو انها تحدد سلفاً ما يجب ان نتخذه من مواقف ووجهات نظر ازاءها، ثم ان هذه التسمية تحتوي على الكثير من ظلال المعنى الذي قد لا ننجح في استخدامه بصورة دقيقة. يتطور مفهوم الحداثة بتطور الزمن، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة. ومادام العصر الذي نعيشه الان هو عصر المصطلحات، لذلك توجب علينا تحديد وبلورة مفهوم الحداثة. واذا اضفنا البعد التاريخي الى الحداثة، كما فعل (ج. س. فريزر[٤] ومحررو كتاب «التراث الحديث»، سنستطيع اطلاق صفة الحداثة على اعمال (كاتولس) و (فيلون) و (دون) و (كلف) وليس على اعمال (فرجل) و (روزارد) و (سبنسر) و (تنسون). واذا جئنا الى العصر الحديث سنستطيع تسمية (كونراد) بالمحدث وليس (كالسورثي). وهنا يتضح المعنى المضطرب الذي يعطيه هذا المصطلح. اننا لا ننكر ما للحداثة من صلة بحياتنا وبالمواقف التي نتخذها لكننا يجب الا ننكر أن هذه المواقف قابلة للتغيير. لقد مر مصطلح الحداثة بمراحل من التغيير السريع، ربما اسرع من «الرومانسية» او «الكلاسية الحديثة»، كما يؤكد ذلك (ليونيل ترلنك)[٥]. من الناحية التاريخية، نحن نستخدم هذا المصطلح لتحديد فترة انتهت منذ امد طويل او فترة انتهت تواً كاستعمالنا مصطلحات مثل «الحداثة الاولية Proto - Modernism» و «الحداثة البدائية Palaeo - Modernism» و «الحداثة الجديدة Neo - Modernism» و «ما بعد الحداثة Post - Modernism». ونستعمله كذلك لايجاز نشاط الانسان

---

٤ ـ ج. س. فريزر، الكاتب الحديث وعالمه (لندن ١٩٥٣)، ينظر ايضاً: التراث المعاصر: خلفيات الادب الحديث الذي حرره رتشارد المان وچارلس فيدسن (نيويورك ولندن ١٩٦٥).

٥ ـ ليونيل ترلنك «حول العنصر الحديث في الادب الحديث» المنشور في كتابه الموسوم ما وراء الحضارة: مقالات في الادب والمعرفة (لندن ١٩٦٦).

في ظروف معينة وما يتمخض عنه من وجهات نظر، انه «ذلك النمط من وعي الانسان المعاصر اهمية اللحاق بحركة الزمن، هذا الوعي الذي غالباً ما ينتهي باليأس لتزايد سرعة هذه الحركة»[٦] ومع ذلك يبقى لهذا المصطلح تاثيره من حيث ارتباطه بمشاعرنا التي تجعلنا نتصور أننا نعيش في زمن حديث كل الحداثة وان التاريخ المعاصر هو منبع اهميتنا واننا ايضا نتاج «سيناريو» الحاضر وليس الماضي وان الحداثة هي حالة «طازجة» من حالات الفكر الانساني، حالة تلمسها واكتشفها الفن الحديث ونفر منها احياناً.

اذن اصبح اسم الحداثة واضحاً، اما طبيعتها ومكان نشوئها والاسباب التي كانت وراء ظهورها وماهيتها فهذه أمور ظلت غامضة بعض الشيء، وكذلك الحال بالنسبة الى خصائصها الاسلوبية. امتازت بعض العصور الادبية بتعدد اساليبها الفنية المشوشة مما يجعل اضفاء صفة واحدة شاملة عليها امراً صعباً بل مستحيل. صحيح ان الادب الاوربي في القرن الثامن عشر ينعت بـ «الكلاسية الحديثة» وصحيح ايضاً ان القرن التاسع عشر يوصف بـ «الرومانسية»، مع ذلك تبقى هناك فجوات لا يغطيها هذا النعتان. اشار (أ. و. لفجوى) الى اننا نستخدم مصطلح «الرومانسية» لنقصد به اموراً كثيرة متنوعة وحتى اموراً متناقضة مع بعضها.[٧] الا ان هناك اطاراً عاما يحدد مفهوم الرومانسية ويساعد على تشخيص سماتها الاسلوبية. من جملة المشاكل التي تواجهنا عند دراستنا العصر الحديث هي انه لا توجد كلمة واحدة تحدد سمات هذا العصر. لقد استعملت كلمة «الحداثة» من حين الى آخر مرادفاً للرومانسية، واستعملت كذلك في وصف الاجواء العامة للادب الاوربي في القرن العشرين. واستعملت من جانب اخر، في وصف حركة جارفة معينة غطت الحضارة الاوربية. تؤكد (كرترود شتاين) أن هذه الكلمة هي خير ما يصف تكوين القرن العشرين وجوه العام. اما النقاد الماركسيون، من مثل (لوكاكس)، فيعدونها نوعاً من البرجوازية الجمالية المتأخرة النابعة من الواقعية.[٨] لقد استخدم هذا المصطلح ليغطي مجموعة من الحركات التي جاءت لتحطيم الواقعية او الرومانسية وكان

---

٦ ـ نور ثورب فراي، القرن الحديث (نيويورك ولندن ١٩٦٧) ص ٢٣.

٧ ـ أ. و. لفجوي. «في تمييز الحركات الرومانسية» (١٩٢٤)، اعيد طبع هذا البحث في كتاب بعنوان شعراء انكليز رومانسيون: مقالات حديثة في النقد، تحرير: م. هـ. ابرامز (نيويورك ١٩٦٠).

٨ ـ ينظر معنى الواقعية الحديثة لجورج لوكاس، ترجمة جون ونك ماندر (لندن ١٩٦٢).

ديدنها التجريد، حركات مثل «الانطباعية Impressionism» «ما بعد الانطباعية Post - Impressionism» و «التعبيرية Expressionism»، «التكعيبية Cubism»، «المستقبلية Futurism»، الرمزية Symbolism»، «التصويرية Lmigism»، «الدوامية Vorticism»، «الداداثية Dadaism» و «السريالية Surrealism». مع ذلك ليس هناك ما يوحد هذه الحركات، بل ان بعضها جاء ثورة كاسحة على بعضها الاخر. عدّت الحداثة عند بعض الامم ضرورة ملحة في تطوير تراثها الادبي والفني، وعدتها بعض الامم الاخرى نزوة عابرة. ومع كل ذلك ليس بمستطاعنا ان ننكر وجود الحداثة وليس بمستطاعنا الا ان نعترف بان نتاج الكتاب المعاصرين المنتمين الى هذه الحركة يتصدر الان اهتمامنا الفني. ومع ذلك ايضاً، تبقى هناك بعض الاسئلة تبحث عن اجوبة: ما هي معايرنا في تقويم هذه الحركة؟ متى نستخدمها؟

ـ ٢ ـ

عندما نتكلم عن «اسلوب» عصر معين يمكن ان ندل به على معنيين مختلفين. المعنى الاول هو، كما قال (الفرد نورث وايتهيد)، ذلك «الشكل العام للافكار» الذي نلمسه في كتابات عصر معين وهو «من الشفافية حتى اننا لا نستطيع تمييزه الا بجهد جهيد»[٩]. والمعنى الثاني هو ذلك التصنع الواعي الذي يمارسه بعض الكتاب والفنانين يعبر عن «وجهة نظر الفنانين السائدة تجاه العالم المعاصر، اولئك الذين عاشوا التجارب الانسانية لازمانهم ونجحوا في التعبير عنها بشكل يتناسب مع ما تضمنته تلك التجارب من افكار وعلم وتكنولوجيا»[١٠]. ان التعريف الاول للاسلوب لا ينطبق على الحداثة لانها تمتاز بنزعتها التجريدية وببراعتها الواعية في دراسة الواقع وفي الثورة على التقاليد الشكلية واللغوية. قد يقول قائل ان هذا صحيح بالنسبة الى المراحل الاولى للحداثة التي امتازت بالاقتحام ولا يصح على الحداثة عامة، وقد يقول القائل نفسه اصبحت للحداثة شخصيتها المتعارف عليها جمالياً في مجال الفنون التخطيطية (graphics) والعمارة والتصميم ووسائل الاعلام كالافلام

---

٩ ـ الفرد نورث وايتهيد، العلم والعالم الحديث (لندن ١٩٢٧). اخذنا هذا الاقتباس من كتاب ولي سايفر الموسوم من فن الركوك الى التكعيبية في الفن والادب (نيويورك ١٩٦٠).

١٠ ـ ولي سايفر، من فن الركوك الى التكعيبية في الفن والادب (نيويورك ١٩٦٠)، ص ١٩ بالارقام الرومانية Xix).

السينمائية والتلفزيون. اذا كان موقفنا من الحداثة بهذا الشكل فاننا نكون قد اسأنا لمبادئها الاساسية التي يمكن تلخيصها بالاقتحام والنفور من كل ما هو متواصل. هناك من يعتقد بان التعريف الثاني للاسلوب ينطبق على الحداثة ذلك لان الكتاب المحدثين يعبرون عن زبدة تجارب القرن العشرين وافكاره الفنية. مع ذلك، نجد ان كثيراً من فناني القرن العشرين لم يعترفوا بما يسمىٰ بـ «الحداثة» وما جاءت به من تجريد جمالي واقتحام وعدم تواصل. وهناك ايضاً من يعتقد بان تراث القرن العشرين جاء من تيارين متناقضين وإن كانا يلتقيان مع بعضهما بين حين واخر: «التيار الحديث» و «التيار المعاصر»، وهذا بالمناسبة هو رأي (ستيفن سپندر) الذي طرحه في كتابه الموسوم «The Struggle of the modern» [11]

لقد فرضت الحداثة نفسها على الادب المعاصر، وهذا امر يمكن ملاحظته بيسر. تتضمن هذه الكلمة الان عدة مضامين جاء بعضها من بروز ظاهرة علم الجمال الواعي الذي انتج ادباً غير واقعي وخالياً من المضامين الانسانية وهو يركز على القضايا الاسلوبية والتقنية والشكلية هادفاً من وراء ذلك النفوذ الى اعماق الحياة. يقول (نيتشه) «على الفنان ألا يحابي الواقع» بمعنى ان مهمة الفن تجاوز ما هو تقليدي ومتفق عليه... ويقول (فلوبير) «كل ما اريد ان افعله هو ان انتج كتاباً جميلاً حول لا شيء وغير مترابط الا مع نفسه وليس مع عوالم خارجية يفرض نفسه بحكم قوة اسلوبه». ان تطلع (فلوبير) الى ذلك النوع من الفن الذي لا تربطه اية رابطة بالواقع الانساني المعاش هو التطلع نفسه لمجموعة لا يستهان بها من الفنانين المعاصرين. يمكننا ان نعد نتاجات فناني القرن العشرين عاكسة لبعض التطور الحاصل في الفن اللاهث وراء التجديد والاكتمال. الفن الواعي الذي يصنع الحياة، والبناء الذي يتجاوز الزمان والتاريخ والواقع الملموس والتكنيك الجديد... الا تُكَوّنْ هذه الامور ثورة جمالية كبيرة في الساحة الادبية، ثورة لم يحلم بها سابقاً؟؟ تعتقد (فرجينيا وولف) بان الثورة الاسلوبية الجديدة جاءت نتيجة للتغير الذي حصل في العلاقات الانسانية، لذلك فان وراء الفن الحديث مجموعة من الاسباب. تعتقد هذه الكاتبة ايضاً بان هذا الفن اعطىٰ الفنان حرية اكبر من اجل ان يكون مخلصاً مع ذاته، وجعله يتجاوز ما هو آني وضروري لكي يصل الى مملكة النور. الان اصبح الادراك الانساني، وبخاصة الجانب الفني منه، اكثر حدساً

---

١١ ستيفن سپندر، كفاح الحداثة (لندن ١٩٦٣).

وشـاعـرية وصـدقـاً. صار للفن حرية التنـوع والتقاط القضايا الجزئية ليخلق منها سمفونية متجانسة داخل العمل الفني نفسه وليس في الكون الخارجي (مثل تلك اللوحة التي اكملتها «لـلي برسكو» في نهاية رواية To the lighthouse لفرجينيا وولف). يبقى العالم مجزءاً الى ان يأتي الفن ليعطيه حيوية جمالية او كما يقول (والاس ستيفنز) ـ على الشاعر ان يجرد الواقع «بوضعه في خياله» ليعطيه معنى متخيلاً وملموساً اخر. قد يشكو الانسان من الالام وقد يشكو الكون من الفقـر، الا ان للفنان ومسائله وتقنيته الخاصة التي تساعده على الاشياء بنوع «من اللذة الجمالية الصامتة والذكية»، تلك اللذة التي يسعىٰ اليها (جويس).

لقـد عُرِفَت الحـداثة بانها حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة. في الحقيقة ان اغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد، فامامنا الثورة على ما هو مألوف في الرسم والموسيقىٰ والشعر (بخاصة الشعر الحر Vers libre) وامـامنـا ايضـاً تداعي الافكار (Stream of Consciousness) في الرواية. في الواقع ان هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو انساني، انها «هدم تقدمي لكل القيم الانسانية التي كانت سائـدة فـي الادب الرومانسـي والطبيعي»[١٢] على حد قول (اورتيكا كاسيت). انها لا تعيد صياغة الشكل، بل تأخذ الفن الى ظلمات الفوضىٰ واليأس[١٣] وكما يقول (فرانك كيرمـود). وهـذا يعني ان الحـداثـة لا تأخذ بيد الفن الى مواطن الابداع وانما الى التهلكة. وبـاختصـار، لا توحي النزعة التجريبية بالتكلف والغموض والتجديد في الفن حسب، بل توحي ايضـاً بالضبـابية والغـربـة والتفكـك. لقـد بدأت الحـداثـة من حيث انتهت الحركة الـرومـانسية. فقـد اهتمت الـرومانسية بالتجديد الجذري وبالتجريبية في المضامين الجمالية والاسلوبية. الا ان الحداثة اخذت تعاني من ازمة حضارية كبيرة بعيدة عن المشاكل المتأتية من حالـة التعـامـل مع الاسـطورة والبنـاء والتنظيم، تلك المشاكل التقليدية التي اخذت تنهار وتتداعىٰ. ان ازمة الفنان المعاصر ليست هي التحرر من التاريخ وانما ازمة الحالة التي يجب ان يتعـامـل بها مع التاريخ. اذا كان للحداثة خيال خلاق واع «يستطيع تحويل كل ما هو

---

١٢ ـ جوس اورتيكا كاست، «النزعة اللاانسانية في الفن» المنشور في كتابه الموسوم النزعة اللاانسانية في الفن ومقالات اخرى في الفن والحضارة (كاردن ستي ونيويورك ١٩٥٠).

١٣ ـ فرانك كيرمود، «حركات الحداثة» في كتابه الموسوم مقالات حديثة (لندن ١٩٧١).

بسيط وساذج الى شيء ذي بال»، كما يقول (جيمس)، فللحداثة ايضاً القدرة على الا تيان بكل ما هو مدمر، انها رحلة الى عوالم فنية مجهولة لا يمكن ان يكتب لها التوفيق.[١٤] انها ايضاً تصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت، عوالم اكتشفها (توماس مان). اذا عدّت الحداثة الماضي عبثاً، فالواقع بالنسبة اليها اكثر ايلاماً، هذا الواقع الذي تحيطه «اللاجدوائية والفوضىٰ» وتلمسه (اليوت) في «يوليسيس»[١٥]. واذا وجدنا في بعض جوانب الحداثة بعداً جمالياً اخاذاً فاننا في الوقت نفسه، لا يمكن ان نجده في جوانبها الاخرىٰ (خذ الدادائية والسريالية على سبيل المثال).

ان سبب عدّنا الحداثة سمة بارزة من سمات فننا المعاصر يكمن في كونها خير ما يمثل الفوضىٰ الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الاولىٰ. لقد تغير عالمنا كثيراً وواكبت ظاهرة التغير هذه تفسيرات شتىٰ. هناك تفسيرات (ماركس) و (فرويد) و (دارون). ونتلفت حولنا لنجد الراسمالية وكيفية استغلالها الصناعة، ثم نجد الوجودية ودعوتها الى العبث واللاجدوائية. والحداثة هي بعدئذ ادب التكنولوجيا، انها الفن المتأتي من عدم الاعتراف بالامور الواقعية التقليدية ومن تحطيم تكامل الشخصية الفردية.

انها الفن الذي ولدته الفوضىٰ اللغوية القائمة على استهجان بعض الظواهر العامة للغة، انها الفن الذي حول الواقع الى خيال نسبي. اذن الحداثة هي فن «التحديث»، فن الابتعاد الصارم عن المجتمع. انها، كما يعتقد الفنانون التعبيريون، فن اللافن الذي يحطم الاطر التقليدية ويتبنىٰ رغبات الانسان الفوضوية التي لا يحدها حد. بهذا المعنى، لا تكون الحداثة فن الحرية، بل فن الضرورة. لقد ودعت الحداثة العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر. واعتمدت بدلاً منها العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على الابداع والتحطيم في آن واحد.

---

١٤ ـ هذا هو تفسير (هاري لفن) للخاصية الرئيسة للحداثة التي نجدها في بحثه الموسوم «ما هو ماضي الحداثة؟» المنشور في الانكسارات: مقالات في الادب المقارن (نيويورك ولندن ١٩٦٦).

١٥ ـ ت. س. اليوت «يوليسيس، النظام والاسطورة». مقال منشور في مجلة دايل Dial»، العدد ٧٥، ١٩٢٣، ص ٤٨٠ ـ ٤٨٣. اعيد طبع هذه المقالة في الكتاب الموسوم التراث الحديث: خلفيات الادب الحديث، تحرير رتشارد المان وچارلس فيدلسن (نيويورك ولندن ١٩٦٥).

افترض هؤلاء الفنانون المحدثون ان عصرنا الحاضر يتطلب نوعاً معيناً من الفن نظراً للازمات التي تمزقه، لذلك جاءت الحداثة لتسد هذا الفراغ الحضاري ـ نقول هذا على الرغم من علمنا بان هذا ليس رأي جميع الفنانين المحدثين، فلا يزال بعضهم يعتقد بان الفن الحديث يجب الا يكون تهكمياً تدميرياً واقعي شامل.

تتضمن الحداثة هذين الموقفين من الفن والتفسيرين المتناقضين، ظاهرياً، له. اذا حاولنا دراسة الفروق بين السريالية والدادائية، على سبيل المثال، فاننا سنجد فيهما نوعين من الحداثة. وامتازت الحداثة من جهة اخرىٰ، بفنها الخاص المحاط بالالغاز، كما يقول (اورتيكاـ كاست) في كتابهِ الموسوم A«Dehumanization of Art . تقسم الحداثة المتلقين قسمين: القسم الارول يدرك ويتذوق هذا الفن عبر استيعابه لتقنيته وافكاره، والثاني لا يستوعبه ويعده فناً غامضاً وعدائياً. وعلى الرغم من ان (اورتيكا) يعد هذا الفن الحديث «لعبة» طفولية، الا انه (الفن) يمتاز بعدة خصائص هي: النفور من الامور التقليدية والميل الى التهكم واحتقار الذات. لذلك فهو ابعد ما يكون عن الفن الطليعي (avant garde) بسبب ما يمتلكه من خصوصية ثائرة على الناس والزمن والتاريخ. ونجد من جهة اخرى، ان هذه الخصوصية التجريبية لهذا الفن لا تجرده من مضامينه الاجتماعية لان الفن يكون طليعياً متىٰ ما ثار لكي يمهد السبيل الى مستقبل افضل. وبهذا نستطيع عد الحداثة حركة تسير في طريق تعميق ادراكنا الفن والانسان. انها تريد تحقيق فن لا وجود له الان. اعتقد ان اغلب كتابنا ينحو هذا المنحىٰ ولا مناص للاخرين من اتباع خطوات الاكثرية. بهذا المعنىٰ اصبحت الحداثة حركة تعبر خير تعبير عن ادراكنا وتجاربنا المعاصرة عبر ما اتت به من اعمال خلاقة. قد لا تكون الحداثة التيار الوحيد، . لكنها بالتأكيد التيار الرئيس. فهي، كالرومانسية، بدأت بدايات متأنقة في اوائل هذا القرن، تلك الفترة التي شهدت تغييرات اجتماعية وفكرية عميقة. واصبحت بعدئذ تسيطر على المدارك الجمالية والفكرية لكتابنا العظام وقرائنا الجادين. ومرة ثانية هي كالرومانسية من حيث كونها انتفاضة ذات طابع عالمي ضد مخلفات الماضي الفنية، انتفاضة ذات افكار واشكال وقيم بارزة انتشرت من قطر الى آخر لتصب في التراث الغربي.

هناك من يعد الحداثة خير ما يعبر عن الزمن الحاضر، وهناك من يعدها ذات تأثير محدود وهامشي. يبدو ان المعنىٰ الحقيقي للحداثة يكمن بين هذين الرأيين.

ان الحـداثـة في الحقيقة اكبر من كونها محض حادثة جمالية طارئة جاءت نتيجة لاسباب يمكن تمييزهـا بوضـوح. انها مشكلة حضارية وجمالية في آن واحد. انها مشكلة بناء اللغة واستخدامها ثم هي مشكلة توحيد الشكل، وهي بعد ذلك مشكلة المعنىٰ الاجتماعي للفنان نفسـه. يسعىٰ الاديب المحدث، عبر رحلته الطويلة في مضمار الفن، الى ان يجعل نتاجاته ذات اسلوب مميز وبهذا السياق لا يمكن عد الحداثة اسلوباً، بل محاولة للوصول الى اسلوب فردي متميز. وفي الحقيقة ان اسلوب عمل معين لا يمكن ان يتكرر في عمل اخر. ربما يكون هذا هو المعنىٰ الذي قصده (ارڤنك هاو) حين قال: «لم تأت الحداثة باسلوبها الخاص المؤثر. واذا أتت بذلـك تكـون قد انتهت كحـداثـة»[١٦] ان الميزات التي نجدها في اعمال الرسامين والـروائيين والشعراء والكتاب المسرحيين هي ميزات فردية تنسجم مع الاعمال التي انتجوها حسب. هذا ما نجده في اعمال بعض الرسامين امثال (ماتيس) و (بيكاسو) و (براك) وفي اعمال بعض الموسيقيين امثال (ستراڤنسكي) و (شونبرك) و في اعمال بعض الروائيين امثال (هنري جيمس) و (مـان) و (كـونـراد) و (پـروست) و (سڤيڤـو) و (جويس) و (كايد) و (كافكا) و (موسل) و (هسه) و (فوكنر) وفي اعمال بعض الشعراء امثال (مالارميه) و (ڤاليري) و (اليوت) و (پـاونـد) و (رلكه) و (لوركا) و (ابولونير) و (برتن) و (ستيڤنس)، وفي اعمال بعض كتاب المسرح مثل (سترنبرك) و (بيراندلو) و (ڤيدكايند). ومادام كل عمل يعد عالماً مغلقاً خاصاً يمتاز باسلوب وايقـاع معينـين، فاننا لا نستطيع اقتراح صفة واحدة شاملة تصف اسلوب العصر الحديث. بهذا المعنىٰ تكون الحداثة حركة لها اسبابها واصولها وتوجهاتها العالمية. مع ذلك، لم تستطع هذه الحركة ان تنتج تراثاً واسلوباً خاصاً بها، انها، في حقيقة الامر، جزء من فننا المعاصر، وليست كل فننا المعاصر. ان لهذه الحركة اسسها الواضحة التي قامت عليها وهي الرمزية الجمالية والنظرة الطليعية للفن بالاضافة الى العلاقة المتأزمة بين الفن والتاريخ. انها مجموعة من الروافد اتحدت مع بعضها لتكون تياراً لا يستهان به.

---

١٦ ـ ارڤنـك هاو، «المـدخـل الى فكـرة الحـداثـة مقـال منشور في كتاب الحداثة الادبية الذي حرره (ارڤنك هاو) نفسه (كرينج ١٩٦٧). ص ١٣.

- ٣ -

واجـه النقـاد صعوبات شتىٰ في تحديد تاريخ نشوء الحداثة ومكانه . ربما كان الغموض الذي يكتنف الحداثة وراء تلك الصعوبات . اننا نستطيع ان نتلمس حضور الحداثة وجذورها الاولية على امتداد مسار التاريخ الادبي . واذا افترضنا ان الحداثة هي مجموعة من الحركات (وليست حركة واحدة) يكون التاريخ المناسب لظهورها هو القرن التاسع عشر، قرن الحركات العـارمـة . واذا كانت تلك الحركات بوهيمية او طليعية في جوهرها تكون باريس مهداً لها، وبخاصة في عام ١٨٣٠ وما بعده عندما كانت هذه المدينة تعج بالنشاط البوهيمي . واذا عددنا الفنان المحدث مؤمناً بالمستقبلية فلابد من ان الحركة (الحداثة) انطلقت في الفترة الرومانسية . واذا كان للحداثة ابعاد تجريبية في افاق الفن يمكننا عندئذ ان نرجع بداياتها الى (اميل زولا) الذي وضح معنىٰ التجريب في كتابهِ الموسوم «الرواية التجريبية» (١٨٨٠)، على الرغم من انه يستعمل كلمة تجريب بالمعنىٰ العلمي المختبري .

ثم ان فكرة الحداثة كشيء لابد منه ترجع الى (نيتشه) . واذا كانت الحداثة تعني الاصطدام الواعي بالمذهب الطبيعي يكون خير من شخصها (ولتر پيتر Walter pater) وغيره من المفكرين الاوربيين الذين عاشوا في السبعينات من القرن التاسع عشر عندما نادوا بـ «الوعي السريع متعدد الجوانب» . واذا كانت الحداثة تعني التعامل مع اجواء المدينة والمجتمع تعاملاً خيالياً يكون مؤسسها (بودلير)، ذلك الاديب الذي صور المدينة الخيالية واكد حاجة الخيال الى انتاج «مشاعر الحدة» . اما بالنسبة الى الجوانب الاخرى للحداثة كثورتها على الشكل ونفورها من التقاليد الراسخة واستخدامها الصور التهكمية الذكية واعتمادها «المشاعر المترابطة» وتصويرها الالام التي تفـرزهـا «الحضـارة المعـادية»، كما يقـول (ليونيل ترلنك)، فاننا نستطيع عندئذ ارجـاعها الى (ستيرن Sterne) او (دون Donne)! و (ڤيلون Villon) . كانت الحداثة حقا حركة عالمية ولدتها قوى مختلفة بلغت ذراها في دول مختلفة وازمان مختلفة . كان مكوثها في بعض الاقطار طويلاً وفي بعضها الاخر مؤقتاً . في بعض الاقطار أساءت الحداثة الىٰ تراثها الموروث، كالتراث الرومانسي والفكتوري والواقعي والانطباعي، وفي اقطار عدت نفسها تطوراً لذلك التراث .

للحداثة في الحقيقة مفاهيم مختلفة لا تحددها سوى جغرافية المكان . وما يقال عن المكان

يمكن ان يقال عن الزمان. فالحداثة بالنسبة الى الفرد الانكليزي في الوقت الحاضر لا تعني الشيء نفسه الذي عنته بـ (ماثيو ارنلد Matthew Arnold) قبل قرن من الزمن فهي اذن تختلف من زمن الى آخر، ومن قطر الى آخر، لا بل من لغة الى اخرى. ولما كان جوهر الحداثة يكمن في طابعها العالمي، او هي «مرادف للعالمية» كما قال احد النقاد[17] ولما كانت لفظة (مودرن) تستعمل في اغلب اللغات بدون ترجمة، فاننا نعتقد بان من المفيد ان نستعرض بايجاز اتجاهاتها العالمية هذه.

دعونا نتفحص احد هذه الاتجاهات المألوفة. نشر (سيرل كونولي) في عام ١٩٦٥ كتاباً بعنوان «الحركة الحديثة: خمسون كتاباً انكليزياً وفرنسياً واميركياً، ١٨٨٠ - ١٩٥٠» يقول فيه ان فرنسا هي المنشأ الحقيقي للحداثة الانكلو اميركية ويؤكد ان «الفرنسيين انجبوا الحركة الحديثة التي اخذت تتحرك ببطء لتتجاوز القتال الانكليزي والبحر الارلندي ولتستقر في اميركا حيث انتعشت وازدهرت»[18] يعترف (كونولي) بصعوبة تحديد التاريخ الحقيقي لانطلاق هذه الحركة، ومع ذلك يقترح تاريخاً تقريبياً لها هو عام ١٨٨٠، ذلك العام الذي شهد اتحاد النشاط النقدي لحركة التنوير (Enlightment) مع الطابع الاستكشافي للحركة الرومانسية ليولد الاعمال الفنية للرعيل الاول من الكتاب المحدثين امثال (جيمس) و (مالارميه) و (ڤيليه دليل ادام) و (هوسمان) و (لا تريمو الغامض)، هذا الرعيل الذي يدين بالفضل الكبير لـ (فلوبير) و (بودلير). ثم اخذت افواج من الكتاب والفنانين والموسيقيين تساهم في رفد هذه الحركة مثل (ديبوسيه) و (ييتس) و (كايد) و (ويروست) و (ڤاليري)، وتبعهم (اليوت) و (پاوند) و (لورنس) و (جويس) و (ڤرجينيا وولف) و (ادث ستول) و (ماريان مور) و (همنكواي) و (كمنكز) و (فوكنر) و (مالرو) و (هكسلي) و (كريڤس)، واستمرت الحال هكذا الى الوقت الحاضر. بلغت هذه الحركة ذروتها في الفترة الواقعة بين (١٩١٠ - ١٩٢٥). ان اراء (ادموند ولسون) التي يضمها كتابهِ الموسوم «قلعة أكسل»، واراء (موريس بورا) هي قريبة الى حد ما من اراء (كونولي) بخصوص نشأة هذه الحركة. يرجع (ادموند ولسون) بدايات هذه الحركة الى الرمزية، و (موريس بورا) يتعامل مع جزء كبير من

---

١٧ - أ. الفيرس، ما وراء هذا العبث: **مقالات**، ١٩٥٥ - ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨).

١٨ - سيرل كونولي، الحركة الحديثة: **مائة كتاب بارز في انكلترا، فرنسا واميركا**، ١٨٨٠ - ١٩٥٠ (لندن ١٩٦٥). ص ٤.

ادب الحداثة كتراث رمزي[19] في حين ينفي (كرايام هف) الصفة الرمزية المتعارف عليها عن الادب الانكليزي ويعتقد بان ما انتج من ادب في سنوات الحرب الكونية الاولى كان على العموم «رمزياً بدون سحر»، كما انه يؤكد الطابع المحلي الاصيل له، وإن استبعد هذه الصفة الاخيرة عن الادب الاميركي في الفترة ذاتها ومع كل ذلك، تبقى تفسيراته الاساسية للاحداث قريبة من تفسيرات (كونولي)[20]

في عام ١٩٦٥، العام الذي نشر فيه (كونولي) كتابه المنوه عنه سابقاً، صدر كتاب يحمل عنوان «التراث المعاصر The moden Tradition» من تحرير «رتشارد المان» و «چارس فيدلسون». يضم هذا الكتاب مختارات من الموضوعات الادبية والفنية والفكرية التي لم تكتب باللغتين الانكليزية والفرنسية وانما بلغات اخرى (وهذا عكس ما فعله كونولي).

ثبت المحرران في هذا الكتاب تصورهما عن «التراث المحدث قبل الفترة الرومانسية وبعدها».[21] لذلك تغطي هذه المختارات مساحات زمنية واسعة، مساحات تمتد من (ڤيكو Vico) الى (سارتر) ومن (كوته) و (وردسورث) الى (كامو) ومن (بليك) الى (بيكاسو) ومع ذلك، لا يتردد المحققان عندما يريدان حصر دورة نشاط هذه الحركة في تحديدها في الربع الاول من القرن العشرين ولو بصورة تقريبية، وهي التي شهدت ولادة اعمال (ييتس) و (جويس) و (اليوت) و (لورنس) ومعاصريهم من الادباء الاوربيين الاخرين امثال (پروست) و (ڤاليري) و (كايد) و (مان) و (رلكه) و (كافكا). اذا سألنا مجموعة اخرى من النقاد الانكليز او الاميركيين عن الاسماء التي يرشحونها لتمثل هذه الحركة، وعن زمن نشوئها وتطورها وانفجارها، او ان يقدموا الينا تصورهم الخاص عن مفهوم هذه الحركة، لا تعتقد ان اراءهم ستختلف كثيرا عن اراء من سبق الاشارة اليهم من النقاد. فالناقد (أ. الڤير) يعتقد بان على من يروم دراسة الحداثة الرجوع الى الثلاثين سنة الاولى من هذا القرن. ويعتقد الناقد (فرانك

---

١٩ ـ ادموند ولسن، قلعة اكسل: دراسة في الادب واسع الخيال، ١٨٧٠ ـ ١٩٣٠ (نيويورك ١٩٢٠). ينظر كذلك: سي. م. بورا، التراث الرمزي (لندن ١٩٤٣).

٢٠ ـ كرايام هف، الصورة والتجربة: دراسات في الثورة الادبية (لندن ١٩٦٠).

٢١ ـ التراث الحديث: خلفيات الادب الحديث، تحرير رتشارد المان وچارلس فيدلسن (نيويورك ولندن ١٩٦٥)، ص ٦ (بالرقم الروماني).

كيرمود) بان السنوات العشر الاولى من هذا القرن تمثل البدايات الحقيقية لهذه الحركة، وان كان يدعي ان «من يود معرفة ما تعنيه الحداثة الان ينبغي له الرجوع الى الفترة المحصورة بين عام ١٩٠٧ و، لنقل، ١٩٢٥». وهذه تقريباً هي اراء (ستيفن سپندر) و (كرايام هف) نفسها، وإن كان الاخيران يعتقدان بان فترة نشاطها الحقيقي هي الفترة الممتدة من عام ١٩١٠ الى بداية الحرب الكونية الاولى تلك الفترة التي شهدت كما يرى (كرايام هف)، ثورة في الادب الانكليزي لا تضاهيها في الاهمية سوى الفترة الرومانسية. ويعتقد هذا الناقد بان ما حدث من تطور في الادبين الانكليزي والاميركي كان جزءاً من تطور الادب الاوربي بشكل عام. لذلك فأن قائمته باسماء ممثلي الحركة تشمل (ييتس) و (جويس) و (اليوت) و (پاوند) جنباً الى جنب مع (كايد) و (ڤاليري) و (توماس مان) وربما (پروست) و (رلكه) ايضاً.[٢٢]

اخذت دائرة الدراسات تضيق من اجل تشخيص التاريخ الحقيقي للحركة، او من اجل تسليط الضوء على حادثة حاسمة تؤذن بميلاد الحركة. ولذلك اخذنا نتعرف الى اراء يشوبها الكثير من المغامرة واللامسؤولية. فهذه (فرجنييا وولف) تستعرض تاريخاً طويلاً من المتغيرات الحضارية وتنتقي منه لحظات عابرة لتجعلها نقطة البداية للحركة: «في شهر كانون الثاني ١٩١٠ حدث تغير كبير في الطبيعة البشرية... فقد تغيرت العلاقات الانسانية بين السيد والمسود، بين الزوج والزوجة وبين الابن وأبويه. عندما تتغير العلاقات بين البشر لابد من ان يتبع ذلك تغير في النظرة الى الدين والاخلاق والسياسة والادب»[٢٣] لاشك في ان السنة التي شهدت رحيل الملك[*] ادورد وشهدت ايضاً اقامة «معرض ما بعد الانطباعية Post - Impressionism Exhibition» هي سنة حاسمة، ولو ان ذلك لم يَرُق (د. هـ. لورنس). فهذا الاخير يؤشر الى سنة اخرى ليفسر البداية تفسيراً يختلف عن تفسير (فرجينيا وولف)، فقد كتب مرة يقول: «لقد انتهى العالم القديم في عام ١٩١٥».

---

٢٢ ـ أ. الفيرس، ما وراء العبث: مقالات ١٩٥٥ ـ ١٩٦٧ (لندن ١٩٦٨)، فرانك كيرمود «حركات الحداثة» مقال منشور في كتاب مقالات حديثة (لندن ١٩٧١)، ستيفن سبندر، كفاح الحداثة (لندن ١٩٦٣)، كرايام هف) الصورة والتجربة: دراسات في الثورة الادبية (لندن ١٩٦٠)

٢٣ ـ فرجينيا وولف» مسترنبت ومستر براون» (١٩٢٤). اعيد نشر هذه المقالة في كتاب مقالات: ـ الجزء الاول (لندن ١٩٦٦)، ص ٣٢١.

* المقصود هنا الملك ادورد السابع (١٨٤١ ـ ١٩١٠) ابن الملكة فكتوريا الذي تولى الحكم ما بين ١٩٠١ ـ ١٩١٠ ـ المترجم.

اننا نستطيع ان نتفهم سبب اعتقاد المفكرين الانكليز والاميركان بان السنوات التي سبقت الحرب الكونية الاولى هي سنوات تكوين لهذه الحركة، فقد ظهرت في تلك الفترة ظواهر كثيرة تبشر بالجديد. من نتاجات ادبية الى تجمعات ادبية. . الخ. وهذا ما سنجده في المقالات اللاحقة في هذا الكتاب. يعتقد البعض بان تاريخ نشوء الحركة يعود الى تاريخ ابعد من السنوات التي سبقت الحرب بقليل. يقول (رتشارد المان) على سبيل المثال: اذا كان لابد من تحديد تاريخ التغيير الذي حدث للشخصية الانسانية «فانني اقترح عام ١٩٠٠ لانه اكثر ملاءمة ودقة من عام ١٩١٠ الذي اشارت اليه (فرجينيا وولف) لان موضوع الحداثة برز بروزاً جلياً في الفترة الادوردية». [٢٤] وهناك من النقاد من يرجع «سنة الحداثة» الى السنوات التي تلت الحرب الاولى، ومن هؤلاء النقاد (هاري لڤين) الذي يرجعها الى عام ١٩٢٢ اذ كان ذلك العام، بالنسبة اليه عام المعجزات. في ذلك العام صدرت رواية «يوليسيس» لـ (جويس) وقصيدة «الارض اليباب» لـ (اليوت) و «مراثي دونو» و «اناشيد مهداة الى اورفيوس» لـ (رلكة) ومسرحية (بـرخت) الاولى - (بعـل) ورواية Aarou Rod » لـ (لـورنس) ورواية (Jacob's Room) (فرجينيا وولف) و«Sodom aud Gomorrah»لـ (پروست) و «ان كرستي» لـ (يوجين اونيل). يؤكد هذا الناقد ان عام ١٩٢٤ لم يكن اقل غزارة في الانتاج الجيد. وهكذا فهو ينظر الى فترة العشرينات كفترة نضوج تام لهذه الحركة، [٢٥] على الرغم من ان بعض النقاد ينظر الى فترة العشرينات كفترة استهلكتْ فيها الحداثة نفسها. وهناك من النقد من يعتقد بان الحداثة لم تستهلك نفسها ابداً لاسيما انها مستمرة الى الوقت الحاضر كحركة لها حضورها المتميز وان فترة الحرب العالمية الاولى كانت فترة تطور لها. ومن هؤلاء النقاد (هارلدروزنبرك) الذي يتوقف عند باريس في هذه الفترة وبعدها «المركز الذي تجمع واختلط فيه كل ما هو جديد: مدارس علم النفس، النحت الافريقي، القصص البوليسية الاميركية، الموسيقى الروسية الكاثوليكية الجديده، التقنية الالمانية. . .». [٢٦] ان ما يحدد مثل هذه المواقف هو طبيعة تصورنا مفهوم

---

٢٤ - رتشارد المان، «وجها ادورد» مقال منشور في المقدمة التي كتبها الكاتب لكتاب «ادورديون وفكتوريون متاخرون» (نيويورك ١٩٦٠). اعيد نشرها في كتابه الموسوم شخصيات غريبة الاطوار لامعة: تاملات في سيرهم (نيويورك ولندن ١٩٧٣).

٢٥ - هاري لفن، «ما هو ماهي الحداثة؟» المنشور في كتاب الانكسارات: مقالات في الادب المقارن (نيويورك ولندن ١٩٦٦).

٢٦ - هارلدروز نبرك، التراث الحديث (نيويورك ١٩٥٩، لندن ١٩٦٢).

الحداثة وميزاتها واذا كنا نعتقد باستمراريتها فنياً في الحركة السريالية في السنوات التي اعقبت الحرب الاولى.

رأينا كيف ان جمهرة كبيرة من النقاد والمفكرين انشغلوا بتحديد تاريخ نشأة الحداثة وبتشخيص اسبابها وطبيعتها. وفي الوقت نفسه نجد الان من يؤكد موتها ومن يؤكد استمراريتها. يواجهنا الان مصطلح «ما بعد الحداثة Post - Modernism» ويقصد به النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب وهي خليط من الفن التقليدي ومن «فن اللافن anti - art» ويندرج تحت هذا النوع من المصطلح ذلك النوع من الفن الذي يدعىٰ «فن الصدفة art of chance» او ادب الصمت Literature of silence هذا الادب الذي يقوم على اللامعقول واللاتخطيط وعلى المحاكاة الهزلية (Parody) . وتتسع احياناً دائرة «ادب الصمت» هذا لتشمل الرواية الجديدة (nouveau roman) في فرنسا ورواية اللارواية nou - fiction في المانيا والولايات المتحدة، وكذلك النتاجات التي تكتنفها كوابيس الجنس والمخدرات.[٢٧] .

ان بعض جوانب هذه النتاجات تتماشىٰ مع بعض جوانب الحداثة، وبخاصة تلك الجوانب التي تؤكد دراسة العوالم النفسية الداخلية كالدادائية والسريالية، او التي تعتمد النزعة الذاتية الرومانسية كاعمال (هرمان هسة) او تلك التي تعتمد ثورة الكلمة كاعمال (كيرترود شتاين) وأعمال «جويس» المتأخرة. درس (فرانك كيرمود) موضوع ديمومة الحداثة في مقالة اسماها «الحداثة». يعتقد (كيرمود) بان الفن العشوائي المعاصر، المتمثل بنتاجات (كيج) و (بورو)، هو امتداد طبيعي للحداثة المبكرة التي أولت الشكل اهتماماً كبيراً، على عكس «الحداثة الجديدة Neo - Modernism» التي ضربت بالشكل عرض الحائط. ان البناء الفني المفكك لاعمال (كيج) و (تنكلي) التي تقع في صنف «فن الصدفة»، او فن الرواية الواعي المتمثل في اعمال (نابوكوف) و (بورج) و (بارثلم)، كل هذه النشاطات الفنية لا تتعارض مع الحداثة المبكرة: انه تقسيم جديد لقوىٰ قديمة. اذن، ما يسميه (كيرمود) بـ «الحداثة الجديدة»

---

٢٧ ـ لمزيد من الاطلاع على «ما بعد الحداثة» ينظر ايهاب حسن، ادب الصمت: هنري ملر وصاموئيل بيكت (نيويورك ١٩٦٧)، ايهاب حسن، تقطيع اوصال اورفيوس: ادب ما بعد الحداثة (نيويورك ١٩٧١).

جورج شتاينر، اللغة والصمت: مقالات، ١٩٥٨ ـ ١٩٦٦ (لندن ١٩٦٧)، سوزان سونتاك، ضد التفسير ومقالات اخرىٰ (نيويورك ١٩٦٦).

يسميه اخرون بـ «ما بعد الحداثة». المهم انهما مصطلحان لمفهوم واحد، يؤكد حدوث تغيير في التعامل مع «التقاليد الحديثة»، على حد تعبير (هارلد روزنبرك). يمكن تلمس هذا التغيير في الحركة الدادائية التي لم تبتعد كثيراً عن الحداثة. وفي الوقت نفسه، نسمع اراء مغايرة لما سمعناه، انها اراء مجموعة من النقاد المنشقين. تعتقد هذه المجموعة الاخيرة بانه اذا كان هناك ادب طليعي قائم على جماليات جديدة، ادب سطره (كيج) و (بورو) و (بكت) و (بورجز)، واذا كان هناك شعر ملموس ورواية جديدة، اذا كان عندنا كل هذه النتاجات التي تقوم على المخدرات والترويج للحضاره المضادة (Countis Culture) والتراث الزنجي فالمسألة اذن ليست مسألة اسلوب بقدر ما هي مسألة حضارية وسياسية.[28] لقد خرج الادباء الطليعيون الى الشارع واخذوا يروجون لنوع خاص من السلوك الغريزي. ولذلك انتهت الحداثة وانتهت كل مساعيها الحثيثة لتحقيق مفاهيم انسانية وحضارية جديدة. الان نجد الفوضىٰ والثورية الذاتية في كل مكان، لذلك لم يعد احد من الفنانين يهتم بالاشكال الفنية. وهكذا اصبح الفن فعلاً او غضباً او لعباً. كتب ايهاب حسن مقالة مثيرة اسماها «ما بعد الحداثة»، تطرق فيها الى بعض جوانب ديمومة الحداثة وعدم تواصلها. يؤكد هذا الناقد ان الحداثة اخذت تصور عالماً آلياً لا انسانياً، ويؤكد ايضاً ان التطورات التي رافقتها تحتم علينا على الاقل ان نعيد دراستها لكي نميز ما استمر منها من عوامل.[29] يمكننا ان نجد مثل هذه المواقف النسبية عند بعض النقاد الذين يؤكدون حضور الحداثة في الحركة السريالية وفي الرومانسية وخلاصة القول: ان مثل هذه المناقشات الدائرة الان عن «ما بعد الحداثة» اعطت للحداثة بعداً جديداً.

- ٤ -

الا أن من الواضح ان هناك، في كل هذه الاراء تقريباً، اتفاقاً على كون الحداثة ظاهرة تاريخية متطورة، ظاهرة واكبتها فترات من التأزم والتألق، وان هذا التألق، حسب رأي معشر النقاد الانكليز والاميركان، جاء في الربع الاول من القرن العشرين. يجمع هؤلاء النقاد على

---

٢٨ ـ التجديد: مقالات في الفن والفكر تحرير برنارد برجونزي (لندن ١٩٦٨). ينظر اضافة الى مقالة (كيرمود)، «المتغيرون الجدد» من تأليف (لسلي فيدلر) وكذلك المقالة التي كتبها (ليونارد ب. ماير) بعنوان «هل انتهىٰ عقد النهضة؟».

٢٩ ـ ايهاب حسن «ما بعد الحداثة»، مقال منشور في التاريخ الادبي الحديث، الجزء الثالث (خريف عام ١٩٧١) ص ٥ ـ

الرغم من اختلافهم في التفاصيل، على ان الحداثة الانكلو ـ امبركية ما هي الا نتيجة للحركة الرمزية الفرنسية التي امتازت بالتجديد وكان وراءها علمان بارزان هما (فلوبير) و (بودلير). وهناك من يؤكد ان الحداثة استمرار للرومانسية. ولكن بصورة عامة، تعد فترة الربع الاول من القرن العشرين الفترة التي وصلت فيها الحداثة اعلى درجات النضج. هناك من يعتقد بان ذلك النضج تحقق في السنوات التي سبقت الحرب الكونية الاولى، وهناك من يعتقد بان السنوات التي تلت تلك الحرب كانت سنوات النضج الحقيقي لها. هذا هو مفهوم الحداثة بالنسبة الى نيويورك ولندن وباريس. اما بالنسبة الى برلين او ڤينا او كوبنهاكن او براغ او سان بترسبورغ، فللحداثة مساراتها وشخوصها واصولها التاريخية الاخرى اننا في هذا الكتاب بعيدون تماما عن اخضاع الحداثة للتجريب او تأكيد المواقف الحدية غير القابلة للنقاش، إن هدفنا هو التصحيح والتوضيح وتسليط الضوء على كل ابعاد الحداثة وجوانبها لكي تكون لنا قاعدة رصينة وعريضة تساعدنا على التعميم الذي هو طبيعة كل الابحاث ومنها بحثنا هذا.

دعنا نحاول تسليط الضوء على تاريخ الحداثة الالمانية. ماذا نعني بالحداثة الالمانية؟ أنعني بها جميع الأنشطة الادبية المتشابكة مع بعضها والتي كانت دائرة في المانيا والنمسا واسكندنافيا؟ الجواب، لسوء الحظ، بالنفي لان المسألة ليست بهذه البساطة. كانت برلين، وبخاصة في بداية القرن العشرين، محط الانظار لما كانت تمتاز به من ثقل حضاري وفكري. ومع ذلك، فان من الخطأ عدها ممثلة لكل المانيا، وبخاصة في الوقت الذي كانت فيه مدن اخرى، مثل ميونخ ودار مسداد، وغيرهما، لا تقل اهمية ونشاطاً ادبياً فعالاً عنها. هناك ايضاً مسألة الدور المعقد والغامض الذي قامت به ڤينا في السنوات الاخيرة لحكم الـ (هاپسپرك). لقد كان دوراً متعدد الجوانب لا يليق الا بها بوصفها العاصمة المؤثرة بحكم موقعها وتاريخها واختلاط الاجناس فيها. فقد التقى فيها الشمال والجنوب، الشرق والغرب،

---

٣٠. اعيد نشر هذه المقالة في كتاب ما يشبه النقد: سبعة تأملات في الازمنة (اربانا ولندن ١٩٧٥). هناك مقالات عن الموضوع نفسه يضمها هذا الكتاب الاخير. للتعرف الى الآراء النقدية الاخرى عن هذا الموضوع يمكن الرجوع الى: جيرالد كراف «اسطورة الاقتحام لحركة ما بعد الحداثة»، مقال منشور في مجلة (تري كوارترلي) العدد ٢٦ (شتاء عام ١٩٧٣) ص ٣٨٣ ـ ٤١٧. هناك مقالات اخرى جديرة بالدراسة تبحث في الموضوع نفسه يمكن العثور عليها في هذه الدورية وبخاصة المقالة التي كتبها (فليب ستيڤك).

٣٠ ـ جورج شتاينر، «من غابات ڤينا» في مجلة (نيويوركر) (٢٣ تموز ١٩٧٣) ص ٧٣ ـ ٧٧.

الماضي والحاضر. يقول (جورج شتاينر): «كانت ڤينا، منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى سقوطها بيد هتلر في عام ١٩٣٨، المُوَلّدْ الرئيس لاحاسيسنا الجياشة»[٣٠] نحن لانشك ابداً في أن المدينة التي انجبت (كارل كراوس) و (فرويد) وحلقة ڤينا (Vienna Circle) و (شونبرك) و (ڤتكنشتاين) كانت زاخرة بكل انواع الحداثة. خذ ايضاً اسكندنافيا، هذه الرقعة الجغرافية التي لا نستطيع ذكرها دون ان نتذكر (ابسن)، عملاق زمانه من اوربا، و (سترنبرك) الذي طبّقت شهرته الافاق، نقول كانت لهذه الرقعة مساهماتها في ميدان الحداثة. نستطيع الان ان نتبين مدىٰ تشابك المشهد الالماني وتعقده. مع ذلك، اذا استطعنا ان نرصد ونميز الحداثة فيه، فان اول ما يلفت النظر فيه هو ان الحداثة فيه سبقت نظيرتها الانكليزية والاميركية بوقت طويل، وهذا ما غاب عن اذهان (كونولي) و (كيرمود) و (هف) [الذين سبق ذكرهم]. ان سنوات الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر، وكذلك السنوات الاولى من القرن العشرين في اسكندنافيا والمانية والى حد كبير في النمسا، شهدت جدلاً حاداً ولا نظير له عن طبيعة مصطلح الحداثة ومعناه، وقد امتاز ذلك الجدل في تلك الاماكن بدرجة عالية من الوعي والترابط المنطقي والاسناد لم تشهده اية منطقة اخرى في اوربا.

اذا اردنا - بصورة عجلىٰ - دراسة الحداثة واستعراض رجالها ومؤلفاتها وسنواتها فاسكندنافيا هي اول ما يخطر بالبال. اننا نتذكر تلك السلسلة من المقالات النقدية التي كتبها الناقد النرويجي (جورج براندز) وطبعها في عام ١٨٨٣. تحمل هذه السلسلة العنوان المهم التالي: «رجال الاختراق الحديث Men of the Modern Break through». اصبحت هذه الصفة (الحديث)، بسرعة مذهلة، شعاراً مثيراً لقوىٰ لا يقوىٰ احد على مقاومتها، ويرجع هذا الى ما كان يتمتع به (براندز) من مكانة رفيعة في جميع الاوساط الالمانية. ففي هذه السنوات التي كان فيها هذا المصطلح مسيطراً على اهتمام الناس في الحواضر الالمانية، لم يعره احد اي اهتمام في انكلترا ولم يستعمله احد بصورة مبرمجة ودقيقة، وبخاصة في الفترة المحصورة بين عام ١٨٦٢ (تاريخ نشر قصيدة «الحب الحديث» لـ (مردث) وعام ١٩٣٦ [العام الذي نشر فيه (مايكل روبرتس) مختاراته الموسومة «ديوان الشعر الحديث» - من مطبوعات مؤسسة فيبر]. وربما يقول ان الانكليز فضلوا استعمال صفة «جديد New» على حديث modern». نجد هذا الرأي عند (هولبروك جاكسن) الذي يقول: «انتشر استعمال صفة «new» لتحدد كل الفترة

[التسعينات من القرن التاسع عشر] واننا نجد اشارات لا تحصى الى الروح الجديدة (New Spirit) والفكاهة الجديدة (New Humour)، ومذهب المتعة الجديد (New Hedonism) والادب المسرحي الجديد (New Drama) والنقابات الجديدة New Unionism والحزب الجديدة (New Party) والمرأة الجديدة (New Woman)» [٣١].

ظهرت في المانيا مجموعة من شعراء الجيل الجديد اخذت على عاتقها حينئذ تحطيم كل ما هو قديم وتقليدي. وافصحت تلك المجموعة عن معتقدها في مختارات شعرية نشرتها في عام ١٨٨٥، وقد اعطت تلك المختارات عنوان: «شخصيات شعرية محدثة -Modern Poet Characters» [٣٢] كتب (كوناردي) و (هنكل) المقدمة لتلك المختارات. وكانت تلك المقدمة بمثابة البيان الشعري الذي حدد اهداف ما سمي بـ «الشعر الغنائي الحديث». عكست قصائد تلك المختارات الاهداف الحقيقية لذلك البيان بصورة مبرمجة ومنظمة، ويتضح هذا بصورة جلية في قصيدة (ارنو هولز) الذي يعد احد المنظرين الرئيسين لهذا العصر الجرماني:

«ليكن الشاعر محدثاً،
محدثاً من قمة رأسه حتى اخمص قدمه».

ومنذ عام ١٨٨٥ وما تلاه، لم نجد شاعراً المانياً لم يتحمس لمناقشة اهداف ما يُدعىٰ بـ (الادب الحديث) ومُثُلِهِ. كانت هناك مجلة فصلية مؤثرة تدعى (كزيلشافت) وقد صدر اول عدد لها في عام ١٨٨٥. حدد مسؤول تلك المجلة اهدافها بقوله: انها «ناطقة بلسان حال الحركة الادبية الحديثة». وفي عام ١٨٨٦ ظهر ذلك المصطلح المحير والمثير الا وهو (الحديث The Modern). لقد استعمله (ولف) في احدىٰ محاضراته التي القاها في حلقة برلين الادبية المعروفة بـ (درج). استعمل (ولف) كلمة (حديث) بالمعنى نفسه الذي استعمله (براندس) في سلسلة مقالاته النقدية الموسومة «رجال الاختراق الحديث» ثم عاد (ولف) ووسع معناه في احدىٰ مقالاته التي كتبها في عام ١٨٨٨ واسماها «احدث التيارات الادبية الالمانية ومبدأ

---

٣١ ـ هولبروك جاكسون. تسعينات القرن التاسع عشر (لندن ١٩١٣). اعيد طبع هذا الكتاب في سلسلة (پليكان) ١٩٣٩. هذا الاستشهاد مستل من طبعة (پليكان)، ص ١٩

٣٢ ـ «شعراء محدثون» تحرير ولهلم ارندندت (لا يبزك ١٨٨٥).

الحداثة»[٣٣] وهكذا اخذت المقالات تنهال في تلك السنوات وهي تحمل كلمة «الحداثة» في عناوينها، مقالات مثل «چارلس دارون وعلم الجمال الحديث»، «الحقيقة في الرواية الحديثة»، «اهمية الادب للعالم الحديث» وهكذا.

شهد عاما ١٨٩٠ و ١٨٩١ اهتماماً بالغاً، لا بل هوس بمفهوم الحداثة، وهذا ما نلاحظه في المانيا وڤينا واوسلو، وبدرجة اقل، في زورخ. وظهرت مجموعة من المجلات الفصلية تتصدر كلمة «حديث» عناوينها، لا بل كانت هناك مجلة تحمل كلمة الحداثة حسب: Die moderne . ولم تختلف عناوين المقالات التي كانت تنشر في تلك المجلات عن عناوين المجلات نفسها، اذ نجد مقالات مثل «الديمقراطية الاجتماعية الحديثة» (١٨٩١) و «الشعر الحديث والحقيقة» (١٨٩١) و «التطلعات الحديثة» (١٨٩٢) و «الرواية الحديثة، وقد وجدنا اكثر من مقالة تحمل عنوان «الحديث» اذا رجعنا الى ثبت المراجع (ببلوغرافيا) لفترة التسيعنات من القرن التاسع عشر المنشور باللغة الالمانية سنعرف حجم الاهتمام بالحداثة الذي يستدل عليه من عناوين الكتب المنشورة في تلك الفترة، تلك الادبيات التي لاغنىٰ لنا عنها في استيعاب ابعاد تلك الفترة. خذ، على سبيل، المثال هذه الكتب: «نقد النتاجات الحديثة» (هرمان بار) (زورخ ١٨٩٠) و «المشكلة الجنسية في الادب الحديث» (ليوبيرك) (برلين ١٨٩١) و «الرجل الاسمىٰ في الادب الحديث» (ليوبرك) (لا يبزك ١٨٩٧) و «عظمة الادب الحديث» لـ (يوجين دوهرنك) (لا يبزك ١٨٩٣).

وهكذا اشتد اوار النزاع في مفهوم الحداثة الى الدرجة التي جعلت الكثير من المفكرين والنقاد يهدرون الكثير من اوقاتهم وجهودهم. ولم يهدأ ذلك النزاع، الذي استمر اكثر من عشرين سنة، حتى نشر (صاموئيل لبلنسكي) كتابه الموسوم «ميزانية الحداثة» (برلين ١٩٠٤) الذي جدد فيه ما للحداثة وما عليها، وهكذا فقدت الحداثة زخمها. وبعد مرور خمس سنوات أعلن عن انتهاء الحداثة في كتاب صدر في درسدن في عام ١٩٠٩ بعنوان «رحيل الحداثة»، حيث اخذ الجمهور الادبي الالماني يشعر بالغثيان تجاه هذا المصطلح. لقد اصبح مصطلح الحداثة وما يشتق منه من صفات عنواناً لكل ما هو برجوازي ورجعي،

---

٣٣ ـ ينظر الصحف الادبية الشعبية Literarische Volkshefte العدد الثالث (١٨٨٨).

واصبح يوحي بالامور المستهلكة والمنحطة. واكد الجيل الجديد، جيل الحرب العالمية الاولى، براءته منه. وأعلن الانطباعيون الالمان صراحة لم يكن هناك ما يربطهم بـ «الحداثة»، وقد اثلج ذلك الاعلان صدور النقاد الذين كانوا لا يزالون يصرون على ان اصل الحداثة انكليزي وفرنسي في ان واحد لقد كان ذلك الرفض الالماني للحداثة نقطة البداية بالنسبة الى الحداثة الانكليزية ـ الاميركية المتعارف عليها حالياً.

ـ ٥ ـ

إننا لا نريد ان نعطي انطباعاً أن الحداثة الالمانية كانت ساذجة وليس لها طابع مميز او انها بدأت في الثمانينات من القرن التاسع عشر لتصل الى درجة النضج ليتبعه سقوط محتم في السنوات الاولى من القرن العشرين. لقد تطورت دلالات هذا المصطلح في المانيا وواكب ذلك التطور تغير مفاجيء ـ ولا نقول ثورة او انقلاباً ـ في مساره الفكري، ولا يدرك ذلك التغير سوى الملمين بنظرية (تك Tieck) في الرواية. وعلى الرغم من ان ذلك التغير جاء بصورة مفاجئة، الا انه كانت له اسبابه المنطقية و، ربما، الضرورية. وربما يقول قائل ان ظاهرة التغير المفاجيء هذه هي ما اعطت للحداثة في اميركا وانكلترا وفرنسا طابعها المميز. ان الشيء اللافت للانتباه هو ان الحداثة في المانيا ـ والتي انطلقت حوالي عام ١٨٩٠ ـ هي ظاهرة موثقة ومؤرشفة ولذلك هي في متناول كل من يريد بحثها ودراستها.

اذا رجعنا الى تعليقات (ليونل ترلنك) عن الحداثة فانها قد تساعدنا على فهم طبيعة هذا المصطلح. كتب (ترلنك) مقالاً في عام ١٩٦١ بعنوان «العنصر الحديث في الادب الحديث». يرجعنا هذا العنوان الى حادثة حدثت قبل اكثر من قرن، يرجعنا الى تلك المحاضرة التي القاها (ماثيو ارنولد) في عام ١٨٥٦ واعطاها عنوان «العنصر الحديث في الادب». كان (ارنولد) من ضمن المجموعة من الادباء الفكتوريين التي امتازت بتحسسها الحداثة والتغير، وانعكس ذلك التحسس على تفكيرها وفنها لقد كان واعياً كل الوعي لما تتضمنه كلمة «حداثة» من دلالات، ولو ان تلك الدلالات تختلف كل الاختلاف عن دلالات الحاضر. كان (ارنولد) ـ في الاساس ـ يفهم الحداثة فهماً كلاسيكياً، كانت تعني له الهدوء والثقة والتسامح واطلاق العنان للنشاط الفكري لكي يعثر على افكار جديدة في بيئة يغمرها الرفاه المادي. كانت تعني له الرغبة في جعل العقل الحكم الفصل وكذلك

السعي وراء ايجاد القوانين لتنظيم الامور. لوشعر (ارنولد) بقوى اللاعقل والاضطراب والاحزان الشخصية العميقة والفوضى الاجتماعية الكاسحة لكان قد غير موقفه الكلاسيكي من مضامين الحداثة. مع ذلك، وكما يقول (ترلنك)، ان ما تعنيه الحداثة لنا هو تقريباً خلاف ما كانت تعنيه لـ (ارنولد). فالحداثة، بالنسبة الينا، تعني العدمية و «الموقف المعادي للحضارة» وتعني كذلك «التحرر من كل ما يمت الى الحضارة بصلة». [٣٤] ويشعر (ترلنك) بأهمية (نيتشه) و (فرويد) و (كونراد) و (سير جيمس فريزر)، هذا الرهط الذي احدث تغييراً جذرياً في مفهوم الحداثة وجعله يعطي معاني التورط والغربة والعدمية واللانظام واليأس والفوضى. اذن، استمر الناس باستعمال الكلمة نفسها، ولكن بمعانٍ ومضامين جديدة. تصور ان كل هذه التغييرات في مفهوم الحداثة جاءت بفترة زمنية قصيرة لا تتجاوز السنة او السنتين!! اعتقد ان القارىء الان يعطينا الحق عندما نقول ان التغير في مفهوم الحداثة جاء على حين غرة.

كانت الحداثة ـ في الثمانينات من القرن التاسع عشر ـ تعني الايمان الراسخ بالتطور الاجتماعي وكذلك الاعتقاد بان تسليط الضوء على المساوىء يعني القضاء عليها. وكانت تعني ايضاً التنكر للتقاليد الماضية من اجل الاتيان بواقع اخلاقي وصحي ومثل افضل. كان يعتقد بان العمل الجاد والرؤية الواضحة والشجاعة والاهداف المحددة هي مفاتيح المستقبل الذي سيأتي بانماط جديدة من الرجال والمجتمعات والفن. كتب (يوجين ولف) مقالة في عام ١٨٨٨ وضح فيها مفهوم الحداثة الذي تبناه فيما بعد ادباء انكلترا واميركا يعبر (ولف) عن الحداثة في هذه المقالة تعبيراً فنياً ويحولها الى ما يشبه التمثال او اللوحة. يقول ان الحداثة «هي اشبه بامرأة تملؤها روح المعاصر، وفي الوقت نفسه هي امرأة مثالية، امرأة

> عاملة ذات جمال فتاك ومثل نبيلة. انها تتطلع الى خدمة القيم الخيرة والنبيلة وكأنها تتطلع الى ملاقاة ابنها الحبيب. لم تعد شابة عذراء ولم تعد سخيفة وغافلة عن جمالها. انها امرأة ذات ماضٍ لكنها نقية. انها تمشي بايقاع سريع كايقاع العصر، ثيابها مهفهفة وشعرها أذرته الريح . . . هذه هي لوحتنا الجديدة المقدسة: هذه هي

---

٣٤ ـ ليونيل ترلنك، «العنصر الحديث في الادب الحديث» المنشور في ما بعد الحضارة: مقالات في الادب والمعرفة (لندن ١٩٦٦).

الحداثة . »[٣٥] .

الا ان هذا الموقف التقديسي للحداثة لم يدم طويلاً اذ لم تكد تمضي بضع سنوات حتى اخذت الحداثة مجموعة من المعاني المختلفة . في عام ١٨٩٢ كتب (م . ج . كونراد)، الذي كان في يوم ما احد مؤيدي (ولف)، سطوراً تنم عن تهكم مرير بالدلالات الجديدة لهذا المصطلح وبمن كان يستخدمه . واستعمل في تلك السطور خليطاً من الاستعارات كان يهدف من ورائها هجاء القادة الجدد للحداثة :

«الشعر الحقيقي الان هو فن بارع في تحطيم الاعصاب، انه فن اثارة الاعصاب، انه تجميع لكل التقنيات الادبية في العالم وتهذيبها . هذا هو شعرنا الذي اعطانا السيادة في الاوساط الادبية الاوربية، نحن الخالدون بفضل (نيتشه)، نحن سحرة العالم الشهواني، نحن الذين يباركنا العجز والحماقة . ان رجالنا العقلاء الان لا يهمهم ما يقدمه اليهم المتخصصون في الحداثة من توافه، لا يهمهم اذا ما انتجت تلك التفاهات في الكنائس او بيوت الدعارة، المهم انهم يعثرون على كلمات تنتهي بـ «ية ـ ism » كالرمزية والشيطانية والكلاسيكية الجديدة والهلوسية . . . اذا امدنا الله بالصبر الجميل سنجد بعد بضع سنوات ان كل هذه الثرثرة التي يمارسها اناس يسمون انفسهم زوراً وبهتاناً بالادباء او الفنانين ستنتهي الى زاوية الاهمال والاستهجان» .[٣٦]

على الرغم من تعليقات (كونراد) التهكمية هذه، الا ان المشهد ازداد تعقيداً . وما الثورة التي حدثت في التسعينات من القرن التاسع عشر الا دليل على ذلك التعقيد . لقد امتزجت روح الحداثة بروح الحركتين الادبيتين اللتين جاءتا فيما بعد الا وهما «الانحطاط والجمالية Decadence and Aesthe ticism » . اذا اردنا معرفة نوعية هذا التغيير من المفيد استعراض بعض الاسماء ثانية .كتب (جورج براندز) في بداية عام ١٨٨٠ عمن اسماهم «رجال الاقتحام الحديث»، وعنىٰ بهم الرجال الذين اقتحموا كل ما هو قديم من اجل الوصول الى كل ما هو

---

٣٥ ـ يوجين وولف «الحديث» . اعيد طبع هذه المقالة في الظواهر الادبية للمذهب الطبيعي، ١٨٨٠ ـ ١٨٩٢ . تحرير ارك روبرشت (شتوتكارت ١٩٦٢) ص ١٣٨ ـ ١٤١ .

٣٦ ـ م . ج . كونراد، «طموحات حديثة» . اعيد طبع هذا المقال في الظواهر الادبية للمذهب الطبيعي، ١٨٨٠ ـ ١٨٩٢ (شتوتكارت ١٩٦٢) ص ٢٥٤ ـ ٢٥٦ .

حديث. فمن عنىٰ باولئك الرجال؟ لقد عنىٰ (ابسن) و(بجورنسون) و(باكوبسون) و (دراكمان) و(فلوبير) و(رينان) و(جون ستوارت مل). في واقع الحال لم يقصد من كل هذه الاسماء سوى (ابسن). وعندما تحدث الكتاب الالمان في اواخر الثمانينات من القرن التاسع عشر عن الادب «الحديث» فمن قصدوا بذلك؟ لقد قصدوا (ابسن) و(زولا) و (تولستوي) و(دودية) و(برت هارت) و(وتمان)، لكنهم في واقع الحال لم يقصدوا سوى (ابسن) ايضاً. ثم ان جيل النقاد الذي جاء في التسعينات في القرن التاسع عشر واخذ يبحث عن خصائص محدثة معينة، أين وجد تلك الخصائص؟ وجدها في (سترنبرك) و (بخنر) و(كيركجارد) و(بورجت) و(هامسم) و(مترلنك). وعلى وجه الدقة لم يجدها الا عن (سترنبرك). يتضح هذا التغير الحاد الذي طرأ على الحداثة في مقالتين كتبها احد نقاد ڤينا ـ (هرمان بار) ـ في عامي ١٨٩٠ و١٨٩١ على التوالي. نشر (بار) هاتين المقالتين ضمن سلسلة من المقالات النقدية تقع في جزأين اسماها «في نقد الحداثة». [٣٧] وضح هذا الناقد في المقالة الاولى معنى الادب «الحديث» وعَدَّهُ مزجاً بين المذهب الطبيعي والرومانسي، واختار (ابسن) كأفضل من يمثل هذا المزج وفي المقالة الثانية تطرق الى ظهور «ذلك التقدم الجنوني السريع» الذي فاق كل ما توقعه الناس في نهاية القرن الماضي. يشير هذا الناقد الى انجازات (سترنبرك) والى انجازات من التف حوله امثال (اولا هانسون) و(آرن كاربوك). وهذه الانجازات، حسب تقديره، اكثر حداثة في زمانها من اي انجاز اخر. ان «التقليعة» الادبية التي جاء بها (ابسن) و(سترنبرك) وكان لها صدىٰ في اوربا يمكن ان ترجع الى مصدر رئيس واحد هو (جورج براندز). وكانت شعبية (ابسن) و (سترنبرك) وشهرتهما تعود الى مصدر رئيس واحد هو (جورج براندز): فشعبية (ابسن) تعود الى المام الناس بمفهوم «الاقتحام الحديث» الذي وضحه (براندز) في حين كانت شعبية (سترنبرك) بفضل المحاضرات التي القاها (براندز) في كوبنهاكن في عام ١٨٨٨. وفي الوقت نفسه حثت تلك المحاضرات (سترنبرك) وكل الشعب الالماني، لا بل حتى اوربا والولايات المتحدة على اكتشاف اهمية (نيتشه)، ذلك الفيلسوف الذي كان وقتئذ مهملاً.

ان هذا التغير الحاصل من المزج بين الطبيعية والرومانسية، هاتان المدرستان اللتان هما

---

٣٧ ـ هيرمان بار، من اجل نقد الحداثة (رورخ ١٨٩٠).

محـدثتـان الا انهمـا ليستـا محـدثتين كل الحـداثة يمكن ان نراه في اماكن اخرى. في عام ١٨٩١، تسلم الصحفي الباريسي (جل اوريه) برقية من الروائي (پول الكسي Paul Alexis)، الـذي كان من اتبـاع (زولا)، برقيـة ادبية كلاسيكية تقول: «لم تمت الطبيعية. سارسل لك رسالة». اثارت تلك البرقية لغطاً كثيراً تمخض عن الحداثة وارسل (الكسي)، فعلاً رسالته التي وعد بها. دافع في تلك الرسالة عن المذهب الطبيعي على اساس كونه محدثاً، واكد أن ذلك المذهب لم يُكَوِّنْ مدرسة وانما موقفاً فكرياً طابعه العلم والعقل والديمقراطية. هذه هي الخصائص نفسها المميزة لادب القرن العشرين الذي نتلمس فيه «ذلك التيار الجارف الـذي يدفـع بعصـرنـا نحـو المـزيـد من العلم والحقـائق و ـ بلاشك ـ السعادة». اما موقف (الكسي) من الـرمـزية والانحطاط وعلم النفس الفني، فقد عد كل هذه الامور بالية، لا بل مضحكة. مع ذلك كان للمذهب الطبيعي الفضل في نمو الحداثة، وهذا ما اشار اليه (هـ. ستيـوارت هيـوز) بقـوله: «لقد لمس اغلب تلامذة السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر ـ بشكـل او باخـر ـ تغيـراً نفسيـاً عميقاً». [٣٨] كانت الحداثة رد فعل تجاه المذهب الوضعي، وكـانت تميـل الى القوىٰ اللاواعية واللاعقلانية. ولكن عندما ننظر الى مرحلتي الحداثة في المانيا ـ الاولى قبل عام ١٨٩٠ والثانية بعد ذلك التاريخ ـ نجد ان المرحلتين كانتا تكملان بعضهما بعضاً. لقد مالت تلك الحداثة، وهذا شيء طبيعي، باتجاه (ابسن) و(سترنبرك). في عام ١٨٩٠ نجـد النشـاط المسـرحي الاسكنـدنـافي والنشـاط الفكـري الالمـاني في اوجهمـا. لم تغب تلك النشـاطـات عن بعض الكفـاءات المحـدثة كشووجويس. في عام ١٨٩١ حدثت حادثتان جديرتان بالتأمل. ففي الوقت الذي ترك فيه (ابسن) المانيا التي اقام فيهـا سنـوات طوالًا ليعـود الى وطنـه النرويج، وصل (سترنبرك) الى برلين ليهز هو واصحابه العالـم الفكري الالماني، لاسيما بجلساتهم المشهورة بالذكر. ان السنوات الاخيرة من القرن المـاضي شهـدت نشـاطـات ونظـريـات فلسفية وجمالية كثيرة، وقد ادت تلك الأنشطة الى تشعب الحداثة وليس الى امتدادها في اوربا.

---

٣٨ ـ هـ. ستيوارت هيوز، الوعي والمجتمع: اعادة توجيه الفكر الاجتماعي الاوربي: ١٨٩٠ - ١٩٣٠ (لندن ١٩٥٩) ص ٣٤.

هنـاك سؤال ربمـا يفـرض نفسـه على من قرأ استعراضنا مفهوم الحداثة هو: وماذا حدث بعدئذ؟؟ ربما تكون الاجابة عن هذا السؤال بالصيغة التالية: تبع ذلك هو الشك الكبير في مصداقية هذه التسمية، الشك في قدرة هذه الكلمة على مساعدتنا على فهم ما حدث بعدئذ. من الواضح ان كثيراً من الحركات الادبية كالطبيعية والانطباعية والرمزية والتصويرية والمستقبلية . . . الخ متداخلة ومترابطة مع بعضها، وكل واحدة من هذه الحركات هي نتاج حركات اخرى وليست حركة قائمة بذاتها. واذا اخذنا الحداثة، كحركة من هذه الحركات او حركـة تضم كل هذه الحـركـات، فهي لا تختلف عنهمـا من حيث كونهـا تتضمن معـاني مضطربة. وهنا نود ان نوضح شيئاً اخر وهو ان هذا الاضطراب في المعنى يجب ان لا يكون عذراً لنا في عدم قدرتنا على استيعاب الصعوبات التي تنجم عن دراسة هذا المصطلحات وحلها قد يكون من باب التبسيط ان نفترض أن الحدثة الالمانية والحداثة الانكلو- اميركية همـا حركتـان مختلفتـان ولا يربطهمـا رابـط سوى الاسم المشترك. واذا اردنا ان نفتش عن بعض نقـاط التشـابـه والتـلاقي بينهمـا لن نجدها الا في الحركة التعبيرية هذه الحركة التي تكـون القـاسم المشتـرك بين الحـداثـة الانكلو- اميـركيـة في بدايـة القـرن العشـرين والحركة المعاصرة في التراث الالماني. في الواقع ان الذي عدّ التعبيريـة عاملاً مشتركاً بين كـل حركات الحداثة كان (ر. پ. بلاكمر R. P. Blackmur).[٣٩] ومع ذلك، جاء (كرايام هف Grahan Hough) ليشخص بعض مخاطر مثل هذا التعميم والمقارنة:

«اشـار المستـر (بـلاكمر) الى الحركة الاوربيه عامة، والانكليزية جزء منها، وعدها تعبيـريـة. انني - كانكايـزي - لم اسعـد لمثـل هذا التعميم. من النـاحيـه الفنية، للتعبيرية مضامين وجذور جرمانية، والادب الذي نحن بصدده هو ادب انكليزي - اميركي تأثر كثيراً بالادب الفرنسي. ثم ان التعبيرية هي مبدأ نقدي، مبدأ يقوم على التعبيـر الشخصي والـذاتي وهـذا هو بالضبـط الشيء الذي لم تلتزم به مدرستنا في القرن العشرين».[٤٠]

---

٣٩ - ر. پ. بلاكمر، العقل في الرسائل المعتوهة (واشنطن د. سي. ١٩٥٦).

٤٠ - كرايام هف، الصورة والتجربة: دراسات في الثورة الادبية (لندن ١٩٦٠) ص ٨.

ولذلك يتحدث (هف) عن احدىٰ تشعبات الحداثة الواضحة، وهو بطبيعة الحال، يشير الى الانطباعية والكلاسيكية اللتين تميزان كثيراً من جوانب الفكر الانكلو- اميركي المحدث، وبخاصة تلك الميزة التي تبلورت واطلق عليها اسم التصويرية (Imagism) واصبحت جوهر التوجه الانكلو- اميركي.

وهذا يوضح الصعوبات الكبيرة في تعيين التواريخ الدقيقة للاحداث مرتبة حسب تسلسلها الزمني في اقطار مختلفة، وهذا يوضح ايضاً ان كثيراً من الافكار والمواضيع الرئيسة للحداثة قد امتدت لتغطي ازمنة كثيرة وظروفاً مختلفة. يبقى امامنا إشكال آخر: ان الاختلاف بين التعبيرية والتصويرية لا يحل المشكلة. اذا نظرنا الى الحداثة بسرعة عبر الزاوية الانكلو- اميركية سنرىٰ كثيراً من الترابط بين التجربتين الالمانية والانكلو- اميركية. ان تأثير (ابسن) معروف في انكلترا واميركا. الا ان هناك ادلة على الترابط بين (د. هـ. لورنس) والمراحل الاولى للتعبيرية، ذلك الترابط الذي يعود الى زوجته (فريدا)، وهناك ايضاً ترابط بين (جون دوس پاسوس) و (يوجين اونيل) وهكذا. وفي هذا السياق نجد ان التطورات التي حدثت في الحركة المستقبلية انعكست على الادب الانكليزي وحدثت ايضاً في المذهب التعبيري واعترفت بالمدينة والالة الحديثة واعترفت ايضاً بالمخاطر المعاصرة. لم يكن ذلك مقتصراً على الجانب الانكلو- اميركي، وهذا يتضح اذا نظرنا الى الاختلاف بين قصيدة تصويرية كتبها (لورنس) واخرى تصويرية كتبها (پاوند) في «مختارات من القصائد التصويرية»، او اذا لاحظنا كيف ان شاعرين مثل (وليم كارلوس William Carlos) و (هارت كرين Hart Crane) يعتقدان بان قصيدة (الارض اليباب) ارجعت الشعر عشرين سنة الى الوراء بسبب نزعة اليأس والعدمية فيها[41]، يقولان ذلك على الرغم من اعتزازهما بهذه القصيدة وباختصار، كانت الحداثة في اغلب البلدان مركباً غريباً من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية ومن الرومانسية والكلاسيكية. كانت ترحيباً بالعصر التكنولوجي واستهجاناً له، كانت الايمان بان اشكال التعبير الجديدة

---

٤١ ـ وهكذا يعلق (وليم كارلوس وليم) قائلاً: «شعرت فوراً بانها [قصيدة «الارض اليباب»] ارجعتني عشرين سنة الى الوراء وهذا ما حدث فعلاً. لقد ارجعنا اليوت الى قاعات الدراسة وجعلنا نقترب اكثر فاكثر من جوهر الفن الحديث نفسه، هذا الجوهر الذي لم يزدهر الا بالاعتماد على الامور المحلية...»، هذا ماذكره في السيرة الذاتية (لندن ١٩٦٨)، ص ١٧٤.

هي هروب من التـاريـخ ومن وطأة الـزمن والايمان في الوقت نفسه بصدق تلك الاشكال في التعبيـر عن الـزمن. وفي اكثـر تلك الاقطار كانت فترة التسعينات من القرن التاسع عشر هي فترة احتياجها واختمارها.

اذن للحداثة تقاليدها ومساراتها واطوارها المميزة وان محاولة ربط هذه الامور ببعضها هي من الفـائـدة بمكـان. لقـد حاولنـا في هذا الكتـاب اعـادة تقـويم الحـداثة وتصحيح بعض الالتبـاسـات التي واكبتهـا. اذا حاولنـا التعمق والتـوسع في دراسة جذورها ستواجهنا بعض المشـاكـل بخصـوص علاقتهـا بحركتين فنيتين وفكريتين اساسيتين في القرن التاسع عشر: الـرومـانسيـة والطبيعية الوضعية. لقد راق لبعض النقاد ان ينظروا الى الحداثة كأنها انبعاث للرومانسية بصورة متطرفة وغير عقلانية. وهكذا نجد (فرانك كيرمود) و(أ. الڤار) ينظران الى الحداثة نظرة شمولية ليشخصا العناصر الكلاسية فيها ويبينا أن النزعة الذاتية المكثفة للروح الرومانسية بقيت جزءاً لا يتجزأ من الفنون الحديثة.[٤٢] اما (جيفري هارتمان Geoffrey Hartman) و(هـارلـد بلوم Harold Bloom) و(روبـرت لانكبـاوم Robert Langbaum) و(مـورس بكـام Morris Beckham) و(هلس ملر Hillis Miller) فيرون استمرار وجود العناصر الرومانسية في الحداثة مثل الاهتمام بالوعي وبالعلاقة بين الذات والموضوع وبالتجارب المكثفة[٤٣] الا ان اغلبهم يميز عنصراً مخفياً من اللااستمرارية الرومانسية فيها. يقول (هلس ملر): «ظهر في زماننا نوع من الشعر الذي نما من الرومانسية لكنه تجاوزها»[٤٤] عندما ندرس الفترة الواقعة بين عام ١٨٨٠ وبـدايـة القـرن العشـرين في المانيا وانكلترا واميركا نجد ارتداداً الى الرومانسية. ان ما يميز هذه العقـود من السنين ويعطيهـا شخصيتهـا التـاريخيـة والفكـريـة هوهذا الاهتمام بالوعي المتطـورة، الـوعي الجمـالي والنفسي والتـاريخي. ينبع هذا الاهتمام من ضغوط الماضي والحاضر الحاملة في طياتها امالاً ورغبات متطورة وكذلك قوى نفسية واجتماعية مهمة. ان

---

٤٢ ـ فرانك كيرمود، الصورة الرومانسية (لندن ١٩٥٧)، آ. الڤيرس، «ما وراء هذا العبث» (لندن ١٩٦٨).

٤٣ ـ جفري هافمان، ما وراء الشكليات: مقالات نقدية، ١٩٥٨ ـ ١٩٧٠ (نيوهيڤن ١٩٧٠)، هارلد بلوم، «ييتس» (نيويورك ١٩٧٠)، الرومانسية والوعي: مقالات نقدية تحوير هارولد بلوم (نيويورك ١٩٧٠)، روبرت لانكباوم، شعر التجربة (نيويورك ١٩٦٣)، مورس بكام، ما وراء المشهد المأساوي: البحث عن الهوية في القرن التاسع عشر (نيويورك ١٩٦٢). ينظر ايضاً: «الرومانسية: الافاق، الامثلة، الاستمرارية»، تحرير ديفد ثورنبرن وجفري هارتمان (اثاكا ١٩٧٣).

٤٤ ـ ج. هلز ملر، شعراء الواقع (كيمبرج ماساشوتس ١٩٦٥).

ادراكنـا يغيـر حسنـا التـاريخي ويغيـر كذلـك ثبات الوعي نفسه ، فهويمدنا بمفاهيم عاطفية وعقليـة جديـدة . يقـول (سـترنبرك) في مسرحية (الانسة جولي Miss Julie) (١٨٨٨) : «لانها شخصيـات حديثـة تعيش عصـر الانتقال الذي هو اكثر هستيرية من العصر الذي سبقه ، لذا جعلتهـا شخصيـات ممـزقـة ومتأرجحـة . . . (جعلتهـا) خليطـاً من الماضي والحاضر . . . قصـاصـات من الكتب والصحف . . . »[٤٥] هذا هو لسـان حال كل الكتاب المحدثين الذين عاشـوا الفتـرة الـواقعـة بين التسعينـات من القـرن الماضي والثلاثينات من هذا القرن ، فما ادبهم المحدث سوى التوليف بين العناصر غير المترابطة والمجزءة وعصر الانتقال .

من البـديهيـات التي يطرحها التاريخ الحضاري هي اننا نستطيع تمييز نوعاً من التذبذب والتارجح في الاسلوب في الفترات التاريخية ، انه نوع من المد والجزر بين النظرة العقلانية الى العـالـم (كمـا هي الحـال في الكـلاسيكيـة الجـديـدة وحـركة التنوير والواقعية) والنظرة الـلاعقـلانيـة او الـذاتيـة المتشجنـة الى العـالـم (كمـا هي الحـال في حركة الباروك وحركة العـاصفـة والانـدفاع (Sturm und Drang) والرومانسية) . فاحياناً تكون السيادة للعاطفة، واحياناً يسود العقل والعاطفة معاً، واحياناً اخرى تسود المشاعر العفوية البدائية ـ انه تأرجح بين (ابـولـو)(*) و (ديـونيسس)(*) وقد تكون الحداثة خليطاً من هذه «السيادات» ، وهذه قضية غير نهـائيـة وقـابلة للنقـاش . فاحيـاناً تتشابك وتلتحم هذه السيادات ، واحياناً تسير في مسارات متقـاربـة . لنفتـرض اذن ان الفتـرة التي نطلق عليها لفظة «الحداثة» لا تعني رد الاعتبار الى اللاعقلانية التي طغت عليها الواقعية المنظمة والكلاسيكية التي جاءت بعد فترة قصيرة من الرومانسية ، بل انها مزيج من كل هذه القوى والتحامها ، انه مزيج انفجاري مرعب ، مزيج من العقـل والـلاعقل ، من العقل والعاطفة ، من الذاتية والموضوعية . دعونا نستذكر تعريف الادبـاء الاميـركان والانكليز التصويريين للصورة «image» . يقول (ازرا پاوند) : «الصورة هي المزج بين العاطفة والعقل في لحظة من لحظات الزمن»[٤٦] . ما يعنيه (باوند) هنا هو المقابلة

---

٤٥ ـ اوكست سترنبرك ، مقدمته لمسرحية «الانسة جولي» (١٨٨٨) .

* ابولو: اله الشعر الموسيقي والجمال الرجولي . . المترجم

* ديونيسـس: اله الخمر والعربدة . ـ المترجم .

٤٦ ـ ازوا پاوند ، «استعادة» مقال مثبت في كتاب : المقالات النقدية لازرا پاوند (لندن ١٩٥٤) ص ٤ ، تحرير ت . س . اليوت .

نعتقـد بان هذا الخلط بين هذه المتنـاقضـات نسف كل انظمـة الفكر وقلب قواعد اللغة والفن القيليـديـة وكـذلـك العلاقات بين الكلمات وبين الكلمات والاشياء وفتخ الباب على مصـراعيـه امام الانتقال المفاجيء وغير المنطقي من موضوع الى آخر (ellipsis) وامام الارداف (Paratax)، (*) ومن ثم انتـج نوعـاً من الكليـات والمقـابـلات (Jaxlaposition) الجديدة كما يقول (ت. س. اليوت)، او انه خلق «من الانسان والوحش والحلم والشيء» علاقات جديدة لا محـدودة على حد قول (هـو فمـانسثـال Hofmannsthal). اذا اردنا تتبع الجذور التاريخية لهذا المـزج علينـا ان نتذكر اهتمامات (سترنبرك) في مزج العقل باللاعقل والعلم بالسحر ونرجع اليها. كما اننا نستطيع ان نجد ذلك عند (ييتس Yeats) ونظريته الكونية التطورية التي تتوخىٰ توحيـد الـزمـان باللازمان. لقد اثار هذا المزج «الحديث» قضايا ليست بالعابرة، انها قضايا ومشـاكـل تخص علم الجمـال واستعمالات اللغة وبناءها وتخص كذلك الدور الاجتماعي للفنـان نفسـه. اذا اخـذنـا المـذهب الطبيعي الـذي يتضمن توجهات علمية متفائلة وادراكاً لاهميـة التحـرر السيـاسي لابـد ان يكـون هذا المـذهـب قد ادرك الضغـوط الغـريبـة لقوىٰ الـلاوعي التي تفسـر التغيـرات التي انفـرد الفن بانتـاجها. ان اعمال الحداثة الكبيرة تعيش وسط النسبية والشك والامل في احداث تغير دنيوي، الا ان ما يعطي هذه الاعمال التوازن هو الشعـور بالتغيـر المتأتي من قوى المـاضي ومن القـوى النـابعة من الحاضر، تعتمد هذه الاعمـال الصـور المبهمة، صور المدينة الجديدة المفككة، صور الماكنة التي تخلق وتدمر في آن واحـد، صور الانفجـارات التي تهلك وتطهـر في ذات الوقت، صور هي في حقيقتها مزيج من تجارب متصورة عن العالم الذي يتسم بالفوضىٰ الضاربة اطنابها. انها صورة الفن الذي يتضمن التقدم والفوضىٰ، الخلق والهلاك. انها صورة «ذات وجهين» كما وصفها احد المساهمين في هذا الكتاب.

بين النقـائض لاجـل الـوصول الى حل. اننا نستطيع ان نوسع تصور (پاوند) عن هذا المـزج ليشمـل تجـارب اخـرى، او دعونا نتدبر ما قاله (پول كلي Paul Klee) عن الرسم: «اعتدنا في السـابق ان نشخص الاشيـاء المـوجـودة فعلاً على ارض الواقع، اشياء احببنا او تمنينا النظر اليهـا. امـا الان... فالاشيـاء تكتسب معنىٰ اوسـع واكثر تشعباً، هذه الاشياء التي غالباً ما

(*) الارداف (Paratax): تداعي الكلمات والجمل دون ربط بينها.

تناقض تجاربنا العقلية السابقة. يسعى الجميع لتأكيد الشخصية الجوهرية لما هو عارض».
الان نستطيع ان نميز الطابع المميز لاحداث هذا العصر الحديث ومكتشفاته ونتاجاته اننا نجد في هذا العصر الميل الى تحويل ما هو ذاتي الى موضوعي، وتحويل ما هو غير مسموع الى مسموع. ونجد ايضاً محاولة ايقاف ما هو جارف، هلوسة ما هو عقلاني، تغريب ما هو شائع ومتوقع، تحويل كل ما هو غريب الاطوار وخارق الى شيء تقليدي، عقلنة العواطف، علمنة الروحانيات، تحويل المكان الى زمان، عدّ الكتلة نوعا من الطاقة، ثم النظر الى اللاحقيقة بعدّها الحقيقة الاولى والاخيرة.

ربما يكون الشيء الذي يميز الكتاب المحدثين هو ميلهم الى كبت بعض جوانب الادراك الحديث مثل النظرة المتفائلة الى التاريخ والعلم وتطور العقل، وايمانهم في الوقت نفسه، بقوىٰ اخرىٰ. ان المسار الذي اتخذته الحداثة هو تدمير كل ما يمت الى الواقعية بصلة، وهذا ما نجده في الحركات التي تنضوي تحت لواء الحداثة كالانطباعية وما بعد الانطباعية والتكعيبية والدوامية والمستقبلية والتعبيرية والدادائية والسريالية. تختلف هذه الحركات بعضها عن بعض، وبعض هذه الحركات تجميع لحركات اخرىٰ. الا أن ما يربط هذه الحركات ببعضها هو نظرتها الى التاريخ والحياة الانسانية كامور غير متسلسلة ومتعاقبة. فالتاريخ بالنسبة اليها ليس امراً يتطور بصورة منطقية، كل ما يهمها هو الحاضر الملح. غالباً ما تميل الاعمال الحديثة الى ان تكون منظمة، وهذا التنظيم لا يقوم على اساس تاريخي كما هي الحال بالنسبة الى الواقعية والطبيعية. ان هذه الاعمال تعمل وفق طبقات متعددة من الادراك لاجل ان تحقق شكلاً او مجازاً منطقياً. فالصورة او الرمز نفسه، سواء كان رومانسياً او كلاسياً او سواء كان واضحاً او يتطلب الجهود الكبيرة لادراكه، هذا الرمز هو الذي يفرض التزامن (Synochronity) الذي هو احد مقومات اسلوب الحداثة. بهذه الوسائل يُوَلّد ذلك «التقطير» المضغوط الذي ولنسمح لانفسنا بان نستعير اشارة (ت. س. اليوت) الى التزامن والتراث في معرض حديثه عن «يوليسيس» - «يجعل الحياة الحديثة مادة محتملة يمكن ان يستغلها الفن». ومن هنا، هناك مشكلة اخرى تواجهنا عند دراستنا الحداثة ومهماتها. ان مهمة الفن تحرير الواقع من كل ما يمت الى الفوضىٰ بصلة. فالحقيقة ليست مادة جاهزة جاءت من سياق تاريخي منتظم. وهنا يأتي دور الخيال لتصفية الواقع من الشوائب. وهنا

يتوجب على الحداثة ان تؤدي دورها في التخلص من مثل هذه المآزق.

اذا كانت افتراضاتنا عن الطبيعة المعقدة للحداثة صحيحة نستطيع ان نعثر على كل ظواهرها المهمة في السنبن الواقعة قبل العشرينات من هذا القرن والتي عدها بعض النقاد سني ازدهارها. اننا نستطيع ان نتلمس كثيراً من معالم الحداثة في فترات سبقت الحرب الكونية الاولى، معالم مثل: الغوص في اعماق الواقع، تشابك الفترات التاريخية حسب المنظور الفكري للفنان، اللهاث وراء الصورة المعبرة، الايمان بالتحسس الجمالي، عد الحياة صوراً متعددة، عد الواقع قضية غير جوهرية، كل هذه الخصائص نجدها في القرن الماضي، وبخاصة في الحركتين: الرمزية والطبيعية. لقد كانت فترة ما بعد الحرب فترة حاسمة، ويعود هذا الى ان الحرب كانت مرحلة انتقال الى الجديد. وأفضل من كتب عن هذا الموضوع (فرانك كيرمود Frank Kermode) في كتابه الموسوم (الشعور بنهاية ما The Sense of an Ending). قدم (كيرمود) في هذا الكتاب الكثير في توضيح معالم النظريات الروائية الحديثة وفي تحديد معالم الادراك الحديث التاريخية.[٤٧] يرى (كيرمود) أن لكل قرن نقطة تحول تحدد موقف الناس من الازمات وتجعلهم يتأملون التاريخ كسلسلة من التطور وتجعلهم كذلك يتدارسون نهاية عالم جديد وبدايته. ان لهذا الادراك، بطبيعة الحال، تاريخاً يمتد الى اعماق الماضي السحيق، وما تفعله الحداثة هو اثارة الاهتمام بالشكل باهمية الزمن، وهذا احد الاسباب وراء المحاولات الجريئة لتمييز نقطة التحول التي هي بحد ذاتها احد معالم الادراك الحديث، [نقطة التحول بالنسبة الى (هنري جيمس) هو عام ١٩٠٠، وبالنسبة الى (فرجينيا وولف) عام ١٩١٠، اما بالنسبة الى (د. هـ. لورنس) فهو عام ١٩١٥]. ويساعد هذا الاتجاه على تفسير الكثير من مضامين الحداثة. انه يوضح الجهد الرمزي في تجاوز المسار التريخي عبر اعتماد الرؤية الفنية التي لا يحدها زمن معين.

فالفنان، كما نجد ذلك في رواية «كاتسبي Gatsby» لـ (سكوت فتزجرالد Scot Fitzgerald)، يرجع عقارب الساعة الموضوعة على رف المستوقد الى الوراء ليرى الجمال ويعيش الحلم. وهذا الاتجاه ليوضح ايضاً الرغبة في اعادة تقديم تركيب العقل وعمله. يقول (د.

---

٤٧ ـ فرانك كيرمود، الشعور بنهاية ما (لندن نيويورك ١٩٦٦).

هـ. لورنس): «اذا اردنا ان نفهم طريقة تفكير الوثني ينبغي لنا ان ننسى الطريقة التي نفكر فيها تماماً، وان نجعل عقلنا يتحرك في دوائر او يقفز من صورة الى اخرى. عندما نُسَلّم بان الـزمـن يسـيـر في خط مسـتـقـيـم ازلـي، نكـون بذلـك قد قسـونـا على ادراكـنـا واصبنـاه بالشلل». [٤٨] ويـوضح هذا الموقف ايضاً تهافت الحداثة على تعرية العالم وتسليط الضوء على مآسية التي لا يمكن اصلاحها الا باعادة تصور العالم وادراك قدراته الذاتية، ولا يستطيع الاتيان بذلك الا من امتلك القدرة على الخيال.

لقد استمر هذا الموقف الحدي الى ما بعد الحرب، وبالتحديد الى عام ١٩٣٠ واصبح بعـدئـذ من الضـروري اعادة توزيع عناصر الحداثة، وخصوصاً حينما بدأ المثقفون يدركون اهمية التاريخ حينما ساد التفكك الاجتماعي بسبب تفشي المشاكل السياسية والاقتصادية، وعنـدمـا جاء التحـول التكنولوجي. وهكذا اصبحت الحداثة واضحة المعالم وانبرى الكثير لابداء ارائهم فيها. لذلك ركزنا في هذا الكتاب على الفترة التي سبقت عام ١٩٣٠، فعلنا ذلـك على الـرغم من عدم ايمـانـنـا بوضوح التحديدات الزمانية. ان الاستعراض التاريخي الشمـولي للحـداثـة الـذي قدمنـاه في هذا الكتاب لابد ان يساعد على تفهم الفن الحـديث الـذي هو امتـداد للمـاضي. هنـاك سبب اخـر لهـذا التركيز ذلك اننا وجدنا حشداً كبيراً من المـواهب الخـارقـة التي عاشت في الفتـرة الـواقعـة بين ١٨٩٠ و١٩٣٠. فقلمـا نجد فترة تاريخية احتضنت مثل هذا العدد الهائل من المواهب كالفترة التي ذكرناها، سواء في اوربا او انكلتـرا او اميـركـا، هذه المـواهب التي امتـازت بتسـاؤلاتها الجمالية المعقدة وباسلوبها الاصيل وبذكائها الخارق، مما جعلها جديرة بالدراسة التفصيلية. قد تكون الحداثة مسألة تجـريـد اسلوبي يتعـذر تحديده، مع ذلك ضمت تحت لوائها عدداً كبيراً من الكتاب الذين اعطوا للفن حقه. الا انها كما قلنا سابقاً لم تستهو كل الكتاب البارزين في القرن العشرين. لكن، حسبنا اننا جمعنا في مؤلف واحد اهم جوانب الحداثة التي هي اهم ما يمكن ان يعثر عليه من ابداعات في هذا القرن المعقد.

---

٤٨ ـ د. هـ. لورنس، الرؤيا (لندن ١٨٣٢) ص ٩٧ ـ ٩٨.

الفصل الثاني

المناخ الفكري والحضاري

اثـارت مشكلة الاصـول الفكـريـة والحضارية والاجتماعية للحداثة الكثير من النقاش، ويرجع هذا الى حد ما الى ان الحداثة، كاتجاه جمالي معقد، لم تمل الى التعبير الواقعي المباشـر عن القـوى الاجتمـاعية التي كونتها. من الواضح ان الحداثة هي من عالم يتجدد بسـرعـة، عالم التمدن والتقدم الصناعي والتكنولوجي، عالم الدينويات، عالم تعددت فيه اوجه النشاط الاجتماعي. ومن الواضح ايضاً ان هذا الفن هو فن عالم غاب عنه الكثير من المسلمات التقليدية وتبخر منه الايمان الفكتوري بتقدم البشرية وبالواقع المنظور الرصين. تضم الحـداثـة في ثنـايـاها اتجاهاً اتضح في نهاية القرن التاسع عشر، اتجاهاً الى المعرفة التعددية (Pluralism)(*) الغامضة، اتجاهاً الى تفضيل التجربة على العقل المنظم. امامنا الان مقالتان - في المقالة الاولى يدرس (آلن بلوك) التناقض الظاهري بين الاستقراء الحضاري والتجاري والثورات الفكرية والفنية في بداية هذا القرن.

امـا في المقـالـة الثانية فيدرس (جيمس ماكفارلن) بعض التغيرات الفكرية التي صاغت اساس الحداثة.

---

* التعددية: مذهب ينادي بعدم وجود حقيقة مطلقة واحدة، بل مجموعة من الحقائق - المترجم.

أ ـ الصورة المزدوجة

آلن بلوك

ـ ١ ـ

كانت الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) التي مزقت اوربا عميقة الاثر في نتائجها. من الصعوبة بمكان تصور الظروف التي سبقت تلك الحرب، ومن الصعوبة بمكان تصور الظروف التي سبقت تلك الحرب، ومن الصعوبة بمكان ايضاً تجنب المبالغة في تصوير النزاع الذي كان قائماً في السنوات التي سبقتها، ذلك النزاع وتلكم الظروف التي خلقت ازمة واسعة في المجتمع الاوربي لقد ساد شعور آنذاك بان الركون الى القوة لفض النزاعات كان امراً لا مناص منه. مع ذلك، وبغض النظر عن اسباب تلك الاضطرابات، كانت عوامل الهدوء والاستقرار واضحة وضوح عوامل الانقسامات. ثم اننا اذا نظرنا الى تلك السنوات، كما نظر اليها من عاشها، فاننا نرى صورتين متناقضتين. نرى في الصورة الاولى شارعاً في مدينة لندن في صيف عام ١٩٠٤. نرى في هذه الصورة الازدحام الشديد امام بورصة لندن. اننا نرى رجال الاعمال بقبعاتهم، نراهم على الارصفة وتحت المصابيح النفطية وهم يتجاذبون اطراف الحديث مع موظفي البورصة. هناك صبي رث الثياب يبيع الصحف، وهناك امرأتان تلبسان تنورتين طويلتين وتضعان قبعتين واسعتين على رأسيهما وتحملان مظلتين شمسيتين، الشارع مزدحم بمختلف انواع العربات التي تجرها الخيول. هذا هو المشهد المألوف الذي يمكن ان نراه في كل يوم من ايام الاسبوع في اغنى مدينة واكبرها في العالم وقتئذٍ، اما في الصورة الثانية فنرى لوحة «آنسات من مدينة اڤينيون Les Demoiselles d' Avignon» للفنان (بيكاسو) رسمها في عام ١٩٠٧ نرى في هذ اللوحة التأثير الاسباني والافريقي واضحاً وقد عدت هذه اللوحة اول لوحة تمثل القرن العشرين بصدق.

نرى في هذه اللوحة خمس نساء عاريات رسمهن (بيكاسو) بخطوط معينية ومثلثة دون ان يلتفت الى منطق التناسق وبعبارة اخرى رسمهن بالطريقة التكعيبية. ان هاتين الصورتين تجسدان الوضع العام الذي كان سائداً في الفترة الواقعة بين بداية القرن العشرين وعام ١٩١٤.

ـ ٢ ـ

ان هذه الصورة للشارع اللندي تلخص الحضارة البرجوازية التي بلغت ذروتها في بداية القرن العشرين. ففي تلك الفترة كانت العواصم الاوربية، لندن وباريس وبرلين، مراكز للصناعة والتجارة والمال بالمفهوم الرأسمالي الذي يقوم على الربح الخاص والمشاريع الحرة. كانت السنوات الخمسون التي سبقت الحرب العالمية الاولى فترة تاريخية بارزة في النمو الاقتصادي، لا تقل ازدهاراً عن زمننا الحاضر، ففي السنوات الممتدة من ١٨٧٠ الى ١٩١٣ تسارعت وتائر النشاط والانتاج الاقتصادي العالمي اكثر من اي وقت مضىٰ. فقد سيطرت بريطانيا والمانيا وفرنسا على ستين بالمائة من البضائع المصنعة في الاسواق العالمية وفي الفترة الواقعة بين ١٩٠٠ ـ ١٩١٠ ضاعفت المانيا طاقتها في انتاج الفولاذ والحديد والفحم. وقد رافق ذلك الازدهار الصناعي ثورة تكنولوجية. وتمخضت تلك الثورة التي حدثت في فترة التسعينات من القرن الماضي وبداية القرن العشرين عن ابتكارات كبيرة ارست اسس التطور التكنولوجي في القرن العشرين. ومن هذه الابتكارات:

ماكنة الاحتراق الداخلي، ماكنة الديزل، الماكنة الطوربينية، الكهرباء والنفط كمصدرين جديدين للطاقة. السيارة، الحافلة ـ ظهرت اول حافلة في لندن في عام ١٩٠٥ ـ الجرار، الطيارة، التلفون، الالة الكاتبة، المبرقة الكاتبة (اسس المكاتب الحديثة). الصناعات الكيمياوية: الاقمشة الصناعية، الاصباغ، البلاستك. ورافق ذلك التقدم الصناعي نمو في السكان. نجد في عام ١٩٠٠ احدىٰ عشرة عاصمة في العالم يزيد عدد سكان الواحدة منها على المليون نسمة. كان عدد سكان لندن اكثر من خمسة ملايين (وكذلك نيويورك)، وباريس ثلاثة ملايين، اما برلين فكان عدد سكانها اكثر من مليونين.

هكذا كان الشكل العام للمجتمع الاوربي والاميركي في بداية القرن العشرين، مجتمع ميكانيكي صناعي تسير الحياة فيه حسب مشيئة روتين المكاتب والمصانع. امامنا نموذجان

من رجـال الاعمـال الـذين عرفـوا سر النجـاح في مثـل هذه المجتمعـات قبل عام ١٩١٤ : (فورد) في اميركا و (وليم ليفر) في انكلترا . عرف هذان الرجلان كيفية انتاج الكثير لاجل سد حاجـة اسـواق تستهلك الكثيـر . من هنـا جاءت صنـاعـة الاعـلانات والدعاية لتسهل مهمة التسويق . وفي الوقت نفسه ظهرت صناعة اخرى صناعة الترفيه euter tainment industry ـ التي لا تزال تنتظر من يسجل تاريخها . في عام ١٨٩٦ بدأ (الفرد هارمسويلث) بطبع جريدة (ديلي ميل) التي كانت احد معالم الصحافة الشعبية وفي عام ١٨٩٥ اكتشف (الاخوان لومير) جهاز السينمـا ، ثم جاء (مـاركـوني) ليكتشف جهـاز التلغراف اللاسلكي . في الفترة نجد اول دار عرض سينمـائي في العـالم (نكلديـون Nickeldeon) التي افتتحت في (تـرسبـورغ) في عام ١٩٠٥ . وهكذا ولدت وسائل الاتصال بالجماهير .

لقـد هيمنت اوربـا على العـالم سياسياً واقتصادياً في آن واحد . لم يكن خارج اوربا في تلك الفترة سوى شعبين كان يتمتعان باستقلال حقيقي : الياباني والاميركي . اما بقية شعوب العالم فكانت مقسمة بين الامبراطوريات الاوربية المتنازعة مع بعضها او كانت تحت سيطرة دول مثـل الصين وايـران والامبـراطـورية العثمانية ودول اميركا الجنوبية . وكانت هذه الدول الاخيـرة من الضعف والفســاد حتى أنهـا لم تستطـع الصمـود امام الضغـوط السيـاسيـة والاقتصادية . كان ذلك العصر عصر الاستعمار الذي لم يكن قائماً على ركائز السيادة المادية حسب ، بل ـ وهذا امر يرقى اليه الشك ـ على التعالي العرقي للجنس الابيض ذي الجذور الاوربيـة . في عام ١٩٠٠ سيطـرت بريطـانيا على ربع الكرة الارضية وكان عدد سكانه اربع مائـة مليـون نسمـة ، وكـانت لنـدن عاصمـة الاستعمار بلا منازع . لم يكن الاستعمار نظاماً سياسياً معتمداً على القوة حسب ، بل نظام فكري ايضاً استهوى المفكرين والكتاب ورجال الاعمال والجنود والمبشرين والساسة على حد سواء .

احـدثت الصنـاعة والتطلعات التوسعية في اوربا في الجزء الاخير من القرن التاسع عشر تغييرات سياسية واجتماعية بعيدة المدىٰ ونجد على رأس تلك التغييرات ان الصفوة الاوربية التقليـديـة ، التي كانت تزهـو باصلها وبامتلاكها الاراضي اخذت تكيف نفسها للتعايش مع الصناعيين ورجال المصارف والحرفيين . وبقيت العقارات التي كانت تمتلكها الارستقراطية الاوربية الممتدة من اسكتلندا الى المجر ومن اسبانيا الى روسيا ، في مأمن . اخذت العوائل

العريقة تتكاثف بصورة غريبة مع بعضها، وولد ذلك التكاثف عالماً اساسه الثروة والكبرياء الفارغة - انه عالم (رتز) و (مونت كارلو) و (دوڤيل) و (بيارتس). كان الملك ادورد السابع، ابن الملكة فكتوريا، حامياً وراعياً لذلك العالم. هذا ما كان يجري في القمة اما اذا اخذنا الناس العاديين فاننا نجدهم يعيشون في مجتمع يحكمه التمييز الطبقي وتسود فيه التفرقة الساخرة بين الغني والفقير. كانت الفروقات بين الطبقة المترفة والطبقة العاملة واضحة ليس في الملبس والمأكل والسكن والتعليم حسب بل حتى في المظهر الجسدي وفي العقلية. عاشت الطبقة الفقيرة في الاحياء البائسة المزدحمة من المدن الكبيرة وعوملت على اساس كونها زيتاً يسهل عمل الماكنة الاجتماعية والاقتصادية. في عام ١٩٠٠ عرف العمال كيف ينظمون انفسهم وعرفوا كيفية الاحتجاج. وحدثت فعلاً الاضطرابات المتكررة في الاربع عشرة سنة القادمة، ونجحت الاحزاب الاشتراكية في كسب المزيد من الاعضاء والاصوات. وهكذا اخذت المشاكل الاجتماعية تفرض نفسها على جداول اعمال السياسيين. الا انه ينبغي لنا ان لا ندع معلوماتنا عن تلك الفترة تغرينا برسم صورة مبالغ فيها عن الاوضاع وقتئذٍ، فلم تحدث حتى عام ١٩١٤ ثورة ذات شأن على الاوضاع القائمة ما عدا تلك التي حدثت في روسيا. ففي عام ١٩٠٥ حدثت انتفاضة نتيجة للاحباط الذي منيت به الحرب الروسية اليابانية. واستطاعت حتى روسيا، التي كان نظامها في تلك الفترة من اضعف الانظمة في اوربا، ان تستعيد قوتها في عام ١٩١٤. هناك من يرى، وهذا امر قابل للنقاش، انه لولا الحرب العالمية الاولى لما كان بمستطاع احد ان يقوم بثورة عنيفة في اوربا، فلولا هي لظل (لينين) قابعاً في منفاه في سويسرا. في الحقيقة لم تتردد أية حكومة اوربية في الاشتراك في الحرب عام ١٩١٤. كانت اوربا، قبل عام ١٩١٤، تنقسم معسكرين متخاصمين: فرنسا وروسيا من جانب والقوى المركزية من جانب اخر. كان كل معسكر يتسابق للحصول على المزيد من السلاح لاجل دحر المعسكر الاخر. وكانت انكلترا والمانيا تتسابقان على السيادة البحرية. لم ينتبه سوى القليل الى المخاطر المترتبة على تلك الحرب والتي ظهرت بصورة جلية في الثلاثينات من هذا القرن. حينما تبدو صورة اوربا قبل عام ١٩١٤ غير براقة، فهذا يعود الى اننا حاولنا تكثيف الملامح الرئيسة وعرضها في فقرات قليلة. لقد كتب الكثير عن تلك «الفترة الجميلة» وعن الاستقرار في العصر

الادوردي، كتب ذلك بصورة توحي بالحنين المبالغ فيه الى تلك الفترة. ان لهذا الحنين ما يبرره. فعلى الرغم من المخاطر المتقطعة للحرب ومن الاضرابات المنادية بحق المرأة في الانتخابات ومن مخاوف الصراع الاجتماعي الا ان الطبقات المتوسطة والراقية تمتعت بنوع من الحرية والطمأنينة الى حد يكاد يتعذر علينا ان نتصوره الان. لقد تمتع الكثير بثمار تلك الاوضاع اكثر من اي وقت مضىٰ، إذ عاش الكثير من العوائل الاعتيادية المنتمية الى الطبقة الوسطىٰ عيشة كريمة وممتلئة بفضل الضرائب الزهيدة وغياب التضخم وبفضل المأكل الرخيص واجرة العمل الزهيدة وتوفر الخدمات. اننا لا نعجب عندما نرى الكثير من افراد تلك العوائل التي عاشت بعد الحرب يحنون الى الماضي الذي وفر لهم الرفاه والطمأنينة. ولا يناقض هذا العوامل الاخرى التي ذكرناها سابقاً، عوامل الثروة والسلطان واللاعدالة والكبرياء العرقي والطبقي. في الحقيقة، يتولد عند من يراقب ويدرس تلك الفترة انطباع يتلخص في ان الذين عاشوا تلك الفترة كانوا اناساً واثقين من انفسهم اناساً لم يعرفوا القلق والمخاوف والاوهام. في الحقيقة كان هناك بعض الكتابات التي تضمنت مثل تلك المخاوف التي تبلورت بعدئذ لتشمل اوربا قاطبة. ربما هذه المخاوف والاوهام والقلق عوامل تبعدنا عن العالم الان.

- ٣ -

لنرجع الان الى لوحة (بيكاسو) «انسات من مدينة اڤينيون» التي تعطينا صورة مختلفة عن تلك الفترة.

لقد ضربت هذه اللوحة بالاسس التقليدية لرسم الاشكال الانسانية عرض الحائط. انها تمثل تلك الصدمة الحضارية التي انتجت في عام ١٩١٤ تراثاً جديداً. كانت السنوات الاولى من هذا القرن من اكثر السنوات في تاريخ الفن اصالة وحيوية خارقة، ويتضح هذا جلياً في باريس. نجد في هذه المدينة، بالاضافة الى (سيزان) الذي توفي عام ١٩٠٦، (ماتيس) و(ماركيه)و(رويه) و(اتريو) و(ديران) و(ڤالمنك) و(براك) و(ليكار) و(آرب) و (بيكاسو) و(ديشو). نستطيع ان نضيف الى هذه القائمة اسماء مجموعة اخرى من الرسامين الذين زاروا باريس في تلك الفترة امثال (نولد) و(فرانزمار) و(فرانكوسي) و(اركيبينكو) و (مارچاكال) و(پول كلي) و(جان كري) و(موديلياني) و(سوتين) و(پييت مونـدريق) و

(شيـريكـو) توحي هذه الاسمـاء بازدهـار العبقـرية الفنية في تلك الفترة. مع ذلك، لم تكن باريس المـركـز الوحيد لتلك النشاطات. ففي درسدن، وفي الفترة المحصورة بين ١٩٠٥ ـ ١٩١٣، كون الـرسـامـون الالمـان المنتمـون الى ذلـك الجيل، جيل (بيكاسو) و (براك)، جمعيـة (دي بروك) التي تعـد احـد منـابـع الحـركة التعبيرية. ونجد كذلك مجموعة اخرى اطلقت على نفسهـا اسم (بـلاوورويتـر)، وهـذه الاخيـرة لا تقـل اهميـة عن مجمـوعة (دي بروك). كانت تلك الجمعيـات تضم اعضـاء مثـل (پـول كلي) و (كـانـدنسكي) الروسي و (جـولنسكي) و (نـاوم كابـو). ثم اصبـح (كاندنسكي) و (كلي)، الذي بدأ نشاطه الفني في شهر شباط ١٩١١ كما يدلنا على ذلك دليل اعماله، عضوين في جمعية (باوهس في ديساو) التي اكتسبت شهـرة واسعـة في سنـوات ما بعـد الحـرب. كان (كاند نسكي) احد مؤسسي حركة «التجريد الفني» وطبع في ميونخ كتاباً اسماه «حول العنصر الروحي في الفن» ونشرته مؤسسة (پايپر)، المؤسسة نفسها التي نشرت كتابين اخرين يعدان وثيقتين مهمتين ومرجعين مهمين في تاريخ الفن المعاصر وهما: «التجريد والتقمص العاطفي Abstraction and Empathy» لـ (ڤـلهـلـم ڤورنـكـر Wilhelm Worringer» (١٩٠٨)، و «الشكل في الفن القوطي Form in Gothic» (١٩١٢) لـ (كاندنسكي) نفسه. كان الرسامون الروس المقيمون في ميونخ على اتصال وثيق بمجموعة اخرى من الرسامين الروس المقيمين في موسكو امثال (كاسمير ميليڤچ) و (رودچينكو) و (تاتلين) و (انطوان پيڤسنر) و (ناوم كابو). تبقىٰ هذه القائمة باسماء البارزين من الرسامين النشطين قبل عام ١٩١٤ ناقصة ما لم نضف اليها اسماء اخرى مثل (جيمس اينسور)، ذلك الرسام البلجيكي الذي مهد الطريق لظهور الحركة السريالية، و (اوسكار كوكوشكا) الذي اقام معرضاً شخصياً له في برلين في عام ١٩١٠، و (ادڤارد منچ) الرسام التعبيري النرويجي، والرسامين الايطاليين المستقبليين ايضاً الذين عكسوا في بياناتهم ومعارضهم ما بين ١٩٠٩ ـ ١٩١٤ اهمية القوىٰ والاشكال المستمدة من العالم المحكوم بالالة والتكنولوجيا.

لقد اثرت تلك الاجواء الفنية الحديثة في الرسم في المصممين والمهندسين المعماريين. وفي الحقيقة أرست تلك الاجواء اسس الحركة الحديثة في فن العمارة والتصميم قبل عام ١٩١٤. ففي فرنسا نجد (توني كارنيه) المشهور بتصاميمه المدن ذات

الخطوط المستقيمة التي ترجع الى الفترة الممتدة من ١٩٠١ الى ١٩٠٤ . وهناك المهندس السويسري (روبرت ميلارت) الذي عرف بتصميمه جسر (تاڤانسا) المبني بالخرسانة المسلحة في عام ١٩٠٥ . خذ ايضاً الاسماء التالية : (ادولف لويس) الذي عد الديكور جريمة واشتهر بتصاميمه الابنية المشهورة مثل (بيت شتاينر)، (پيتر بيهرنز)، المهندس المعماري الالماني الذي اصبح مستشاراً لشركة الكهرباء الالمانية في عام ١٩٠٧ وتلمذت له مجموعة من المهندسين امثال (وولتر كروپيس) المولود في عام ١٨٨٣ و (ميس ڤان دير رو) المولود في عام ١٨٨٦ (لاحظ انهم ينتمون الى جيل التسعينات من القرن الماضي).
تأسست جمعية (البوهاوس)، التي اعطت (كروپيس) فرصة الشهرة، في العشرينات من هذا القرن، وان كانت اسس هذه الجمعية قد وضعت قبل الحرب، وضعها (ڤيربند) و (هرمان موثيسياس) الذي كان مشرفاً على المدارس البروسية للفنون والحرف وحطم الحواجز بين الفنان والصناعة من اجل ايجاد التصاميم الجيدة للمكائن التي تساعد على ارتفاع وتائر الانتاجية.

استطراداً أن السنوات الاولى من القرن العشرين تبدو ونقول سنوات قريبة منا، وبخاصة عندما ندرس ما انتج فيها من لوحات وتصاميم فنية ومعمارية، اما جوانب تلك الفترة السياسية والاقتصادية ومجريات الحياة فيها فتبدو بعيدة عنا بعض الشيء انها فترة يصعب فهمها، خلافاً لفترة منتصف العصر الفكتوري التي تعد جزءاً اساسياً من القرن العشرين. لكن، هل يصح هذا على الفنون المرئية؟ وماذا عن الموسيقىٰ؟ اشار (ستراڤنسكي) في احدىٰ جلساته مع (روبرت كرافت) الى ان السنوات التي سبقت الحرب الاولى كانت من اخصب السنوات الموسيقية في هذا القرن، كانت سنوات الاستكشاف الحقيقي. الا ان ذلك الثراء الموسيقي إنحط الى مستوى التكلف في اواخر العشرينات والثلاثينات. ان السجل المهني لهذا الفنان يسند راية المشار اليه، اذ انه انتج افضل اعماله الموسيقية في تلك الفترة (سنوات ما قبل الحرب): «الطير الناري» ١٩١٠، «پتروشكا» ١٩١٢ و «شعيرة الربيع» ١٩١٣ . قد لا نتفق مع (ستراڤنسكي) في رأيه هذا، الا اننا لا نشك في أن لغة الموسيقى في القرن العشرين ولدت في تلك الفترة ـ لغة ابتكرها (ستراڤنسكي) و (ديبوسيه) و (راڤل) في باريس، و (شونبرك) وتلميذاه (ڤيبرن) و (آن بيرك) في ڤينا، وكذلك (بارتوك)

الذي حظي بكرسي الاستاذية في المعهد الموسيقي في بودابست في عام ١٩٠٧ .

اما في ميدان الادب فالقضية معقدة جداً وقد ناقشها هذا الكتاب بافاضة. الا انني اتصور أن الحركة الادبية الحديثة انطلقت مبكراً، ويلاحظ أن كانت هناك مجموعتان تنسبان الى زمنين مختلفين. تضم المجموعة الاولى الكتاب الذين ينتمون الى القرن التاسع عشر بحكم المولد الا انهم انتجوا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعمالا تنضوي تحت لواء الادب الحديث. خذ (سترنبرك)، و (چيكوف) على سبيل المثال. توفي (سترنبرك) في عام ١٩١٢ الا ان بعض اعماله المسرحية العظيمة تنتمي الى السنوات الواقعة بين ١٨٩٩ ـ ١٩٠٧ ، اعمال مثل «الجرائم انواع»، «عيد الفصح »، «رقصة الموت» و «موسيقى الشبح ». اما (چيكوف) فقد توفي في عام ١٩٠٤ ، الا انه كتب جميع اعماله المسرحية في السنوات الثماني الاخيرة من حياته: «النورس» ١٨٩٦ ، «الخال ڤانيا» ١٨٩٧ ، «الشقيقات الثلاث» ١٩٠١ و «بستان الكرز» ١٩٠٤ . يمكننا ان نضيف اسماً اخر الى هذه المجموعة وهو (هنري جيمس). بدأ هذا الكاتب حياته الادبية بنشر «غنائم پوينتون» و «ما عرفته ميسي » في عام ١٨٩٧ ، ثم «الكرة الذهبية» في عام ١٩٠٤ ويمكننا ان نضيف كذلك اسم (كونراد) الى تلك المجموعة. نشر (كونراد) روايته «تحت العيون الغربية» في عام ١٩١١ وهي تعطي فكرة عن طبيعة السياسات الثورية في القرن العشرين.

اما المجموعة الثانية فهي جيل الشباب الذي بدأ الكتابة قبل الحرب الاولى واصبح فيما بعد سيد الميدان الادبي في العشرينات. ففي فرنسا نجد (جيد) و (پروست). بدأ (پروست) كتابة مسودة كتابهِ الكبير في السنوات الواقعة بين ١٩٠٥ ـ ١٩١١ ونشر الجزء الاول من رواية «طريق سوان» في عام ١٩١٣ وهناك ايضاً (الن فورنيه) الذي طبع روايتهِ القصيرة «المُلْكية الضائعة» في عام ١٩١٣ . وهذا ينطبق على الشعراء امثال (پول كلوديل) و (پول ڤاليري) و (ابولونير). وفي المانيا يمثل هذه المجموعة (توماس مان) الذي نشر اعماله التالية في السنين المثبتة ازاءها: «Buddenbrooks» ١٩٠٠ ، «Tonio Kroger» ١٩٠٣ ، «الموت في ڤينس» ١٩١٣ . وهذا ايضاً ينطبق على (كافكا) و (هرمان هسه) و (ستيفان جورج) و (رلكه). وفي انكلترا واميركا نجد «المسؤوليات» لـ (ييتس) ١٩١٤ ، «ابناء وعشاق» ١٩١٣ ، و «قوس قزح» ١٩١٥ لـ (د. هـ. لورنس)، ونجد (ازرا پاوند) و (جيمس جويس) الذي نشر «اهالي

دبلن» في عام ١٩١٤ و «صورة فنان في شبابه» التي نشرها في حلقات، ورواية «يوليسيس» التي اخذت منه جهداً دام سبع سنوات. وهناك أيضاً (وندام لويس) و (كرترودستاين) اللذان توزع نشاطهما بين الفن والادب. فقد كان (لويس) يحرر مجلة «بلاست» في عام ١٩١٤، واستقرت (ستاين) في باريس في عام ١٩٠٣. ان هذه الاسماء التي استعرضناها تجعلنا على يقين بان حركات القرن العشرين الجديدة في الفن والادب وهندسة العمارة لم تلد بعد عام ١٩١٤ بل قبله. وينطبق هذا ايضاً على المسرح، فقد كان هناك (ماكس راينهاردت) في برلين، و (كوركن كريك) و (اپايا) في اوربا الغربية، بالاضافة الى (ازادورا دنكان) و (فوكين) و (پاڤلوڤا) و (ينجنسكي و (دياغليف) الذين ابتدعوا فن الباليه الحديث قبل الحرب.

هذا ما كانت عليه الحال في الميادين الفنية. هنا يبرز سؤال: هل كانت هناك انشطة علمية شبيهة بنظرائها في الفن؟ اذا تركنا حقل العلوم البايولوجية وعلم الوراثة الذي تبلور في السنوات الاولى من القرن العشرين، فان ما يلفت النظر هو ذلك النشاط الذي كان يدب في حقل العلوم الفيزياوية. فالثورة التي حدثت في عالم الفيزياء هي من اعظم منجزات هذا القرن الفكرية. لقد تمخضت تلك الثورة عن اكتشافات وفرضيات جديدة وكل ذلك حدث قبل الحرب. فاذا توجب تحديد سنة معينة لبداية هذه الثورة فالبداية كانت في سنة ١٨٩٥، السنة التي اكتشف فيها (رونتكن) اشعة ايكس، السنة التي اكتشف فيها (باكيرل) خواص الراديوم الاشعاعية. اما (ج. تومسون) فقد قضىٰ حوالي ثلاث سنوات (١٨٩٧ - ١٨٩٩) وهو منهمك في مختبره في جامعة (كيمبرج) ليتوصل بعد ذلك الى اكتشاف وجود عناصر في الذرة يمكن تجزئتها حيث كان يعتقد انئذ بانها (الذرة) لا يمكن تجزئتها الى عناصر. واطلقت على تلك العناصر اسم (الكترونات). في عام ١٩٠٢ نشر (روثرفرد) و (سودي) ذلك البحث التاريخي المهم المتعلق باسباب النشاط الاشعاعي وطبيعته. واستمر (سودي) في ابحاثه ليكتشف ما اسماه بـ (النظائر isotopes) في عام ١٩١٢. اما (روثرفرد) فقد قدم في عام ١٩١١ «اكبر تغيير في موقفنا من المادة»، كما يقول (ايدنكتون)، الا وهو دراستهِ الذرة واكتشافه الألكترونات التي تدور في فلك يشبه دوران الاجرام السماوية حول الشمس. ادت تلك الاكتشافات الى اعادة النظر في النظريات الفيزياوية الكلاسية. فهذا (ماكس پلانك)

يقدم بحثاً الى الجمعية الفيزياوية الالمانية عن «نظرية الكم» في اسبوع اعياد الميلاد لعام ١٩٠٠ . ونقح هذا البحث (نلس بوهر)، الذي كان يعمل مع (روثرفرد)، في عام ١٩١٣ . وفي الفترة الواقعة بين نشر هذا البحث وتنقيحه نشر (اينشتين)، عندما كان يعمل خبيراً في فحص براءات الاختراع في مكتب بيرن، كتابه الموسوم بـ «النظرية الخاصة للنسبية Special Theory of Relativity» في عام ١٩٠٥، ثم اتبعه كتابه الاخر الموسوم بـ «المبادىء العامة للنسبية» (١٩١٥) الذي اخذ منه عشر سنوات من العمل المتواصل. عارض (اينشتين) في هذا الكتاب الاخير نظرية (اقليدس) . . . . وهكذا، وخلال عشرين سنة (١٨٩٥ ـ ١٩١٥) اخذت الشكوك تحوم حول الصورة العامة للعالم المادي الذي ظل فترة طويلة من الزمن مستقراً وثابتاً علمياً. وكانت النتيجة لتلك الشكوك والدراسات ان جاء عالم جديد ليحل محل العالم القديم.

لم تقتصر روح الاكتشافات الجذرية في بداية القرن العشرين على عوالم الرسم والفيزياء، بل شملت حتى دراسة الانسان والمجتمع، واكثر الاسماء شهرة في هذا المضمار اسم (فرويد) بطبيعة الحال. ولد فرويد في عام ١٨٥٦، وبدأ حياته العلمية طبيباً للامراض العصبية ثم توجهت اهتماماته فيما بعد الى حقل علم النفس في التسعينات من القرن الماضي (نشر بالتعاون مع (بروير) كتاباً يحمل عنوان «دراسات في الهستيريا Studies in Hysteria» ويعد اول كتاب يبحث في التحليل النفسي). في عام ١٨٩٨ نشر اول بحث عن النشاط الجنسي عند الرضع، وفي عام ١٨٩٩ نشر تحفته العالمية الرائعة «تفسير الاحلام ـ The in terpretations of Dreams» وأتبعه كتباً اخرى مثل «الامراض النفسية الشائعة The psychopatho logy Every day Life» وثلاث ومقالات عن النشاط الجنسي Three Essays of Sexuality (١٩٠٥) و «الطوطم والتابو Totem and Taboo» (١٩١٣). ليس هناك من احد اثر في افكار القرن العشرين وآدابهِ وفنونه كفرويد، وذلك لاصالة افكاره وللجدل والنقاش اللذين اثارتهما مؤلفاته. لقد عقد اول مؤتمر علمي لبحث التحليل النفساني في عام ١٩٠٨، وبعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ حدث تصدع بالعلاقة بين (فرويد) و (ادلر)، وفي عام ١٩١٣ حدث تصدع اخر بينه وبين (ينك) وكان اكثر خطورة من التصدع الاول. ففي الوقت الذي كان فيه (فرويد) يتحدىٰ وجهات النظر السائدة في علم النفس، نجد (ماكس ڤيبر Max Weber) و

(اميـل دوركهـايـم Emile Durkheim) يضعـان اسس علم الاجتماع الحديث ولد (دركهايم) في عام ١٨٥٨ وتـوفي في عام ١٩١٧ . في السنـوات ١٨٩٥ ، ١٨٩٧ ، ١٩١٢ نشر (دركهايم) اشهـر كتبـه . امـا (مـاكس ڤيبـر) فقد ولد في عام ١٨٦٤ وتوفي في عام ١٩٢٠؛ وانجز اغلب اعمـالـه ، التي لم يكتمـل اغلبهـا ، في الفتـرة الـواقعـة بين ١٩٠٣ و ١٩١٤ . هنـاك بعض الاسمـاء التي كانت لهـا مسـاهمـاتهـا الجـادة في وضع اسس العلوم الاجتماعية المعاصرة سنذكر بعضها وإن كانت لا ترقىٰ في تكوينها الفكري الى مستوىٰ (ڤيبر) و (دركهايم) . ففي الولايات المتحدة نجد (ثورستاين ڤيبلن) ـ ١٨٥٧ ـ ١٩١٩ الذي الف كتاب «نظرية الطبقة المتـرفـة» (١٨٩٩) وابتكـر عبارة «الاستهلاك الواضح Conspicuous Consumption » . وفي لندن نجد (ج . أ . هوبسون) الذي الف كتاب «الامپريالية» (١٩٠٢) الذي افاد منه (لينين) كثيراً في صيـاغـة نظـريتـه في الجـوانب الاقتصادية للامبريالية . نجد كذلك اسم (كريـم والس) مؤلف كتاب «الطبيعة الانسانية في العلوم السياسية» (١٩٠٨) . وفي ايطاليا نجد (پاريتو) و (موسكا) اللذين ابتكرا نظرية «الصفوة elite » . وفي فرنسا نجد (غوستاف لوبون) مؤلف كتاب «سايكولوجية الجماهير» (١٨٩٥) و(سوريل) ، مؤلف كتاب «تأملات في العنف» (١٩٠٨) الـذي يعـد تحليـلاً رائعاً لوظيفة الاسطورة في المجتمع الحديث . عندما كتبت هذه القائمة بالاسمـاء والتـواريـخ كنت على علم بانني تسـاهلت كثيـراً في موضوع الضوابط والحدود ، وبـانني كنت ابسـط الامـور اكثر ممـا ينبغي على حسـاب الـدقـة . ومن المؤكـد كان لهذه «المغـامـرة» ما يبـررهـا : لقـد وجـدت أن جميـع المختصين يعـرفـون ما انجـز في حقـل اختصـاصهم قبـل عام ١٩١٤ ولكنهم لا يعـرفـون اهميـة ما كان يدور من نشـاطـات فكرية وحضارية خارج حقل اختصاصهم .

ـ ٤ ـ

ماذا تعني هذه القـائمـة بالاسمـاء والتواريخ ؟ ابتداء ، دعني اوضح بعض الامور التي لم اعطها حقها من التوضيح . اولاً ، لم تكن انشطة الرجال والنساء التي ذكرتها سوى نشاطات الاقليـة التي كان لهـا اهتمـام خاص بالفنـون والافكـار ، لا بل كانت انشطـة القلة من تلك الاقلية . في بداية القرن العشرين كان الذوق الادبي والموسيقى والفني ، ناهيك عن الذوق العلمي ، نابعـاً من النمـاذج المـوجـودة في القرن التاسع عشر وليس القرن العشرين . وهذه

نقطة تسجل ضد كل عصر ينشد التجديد الحضاري. ثانياً، قامت ابداعات تلكم الاسماء على اسس ارساها اسلافهم. ان عام ١٩٠٠ هو تاريخ فاصل مصطنع. واذا اراد احدنا ان يعطي هذا الموضوع حقه توجب عليه ان يرجع الى فترة الثمانينات من القرن التاسع عشر [وبالمناسبة يحدد (روجر شتوك) في كتابهِ الموسوم «سنوات الولائم» الذي يبحث في الادب الطليعي الفرنسي، يحدد تلك الفترة بالسنوات الواقعة بين ١٨٨٥ ـ ١٩١٨]: هذا ينطبق خاصة على الادب الذي تمتد جذوره الى (بودلير) و(دستويفسكي) و(نيتشه) و(ابسن) و (كيركجارد). ثالثاً، لا اود ان اوحي بان حركة التجديد آنفة الذكر انتهت باندلاع الحرب. فقد استمرت الاسماء التي استشهدت بها في العطاء باجلى صورة في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن واستمر ذلك العطاء حتى الحرب العالمية الثانية.

مع ذلك، وبعد ان قلت كل ما عندي، من المؤكد ان اعمال الافراد والمجموعات التي ذكرتها جعلت فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى ليست من اعظم الفترات ابداعاً واصالة حسب بل انها أتت بتغيير شامل للادراك والمشاعر، كما كانت الحال بالنسبة الى الحركة الرومانسية والثورة العلمية في القرن السابع عشر وعصر النهضة. لقد اقتنع الكثير من الذين انضموا الى تلك الحركات بانهم كانوا يعيشون بداية عصر جديد حقاً، واعتقدوا بانهم كانوا يطورون الوسائل في النظر الى العالم المادي، فنياً وعلمياً، كانوا يأتون بوسائل جديدة تساعد على فهم الانسان والمجتمع، وبانهم اتوا باشكال جديدة للتعبير عما رأوه وشعروا به. لقد كانت معتقداتهم ومواقفهم هذه مختلفة تماماً عن تلك التي كانت سائدة في النصف الاخير من القرن الماضي، ولم يكونوا مخطئين فيما ذهبوا اليه. ان الزمن هو الحكم الفصل في التجديد: كم عدد «الموجات الجديدة» التي حدثت في المائة او المائة والخمسين سنة الماضية والتي لانزال نتذكرها حتى الان؟؟!! مع ذلك، لقيت فترة السنوات الاولى من القرن العشرين الخطوة من لدن الزمن، اذ ظلت اعمال تلك الفترة محتفظة بزخم المواجهة والاثارة الاصيل. فمن اراد فهم اصول فن القرن العشرين وفكره وعلمه عليه الرجوع الى تلك السنوات. لم تكن نشاطات تلك الفترة تسير بوتيرة منتظمة، بل كانت تحدث كالطفرات الجريئة. ومما يزيد تلك الابداعات فخراً هو ان الاجيال القادمة افادت منها بعد ان هذبتها وطورتها.

ليس من الدقة في شيء ان نحاول تكثيف التغيير الذي حدث في تلك الفترة في كلمات معدودة. كانت فترة تشابكت فيها التيارات والامزجة وامتلأت بالمتناقضات شأنها شأن اية فترة تعيش التغير الحضاري. انها شبيهة بتلك الفترات المعقدة التي نضغطها ونسميها من باب التبسيط بـ «عصر النهضة» و«فترة التنوير» و«الفترة الرومانسية». كان هناك تشابه كبير بين العلماء الذين حطموا المواقف السائدة من العالم المادي والرسامين الذين حطموا المواقف السائدة من العالم الخارجي الممثل بالفن. ففي كلتا الحالتين لم يأت ذلك التحطيم بالبديل الخلاق. من المؤكد كان جو العمل السائد حينئذ ذا طابع تجديدي وتجريبي اصيل، واستمر هكذا دون ان يأتي بقناعات ثابتة او بنماذج تُحتذىٰ في مضمار الاشكال الفنية او لغة التعبير. لقد تحطمت النماذج القديمة ولكن. . . اين البديل؟؟

الا أن من المؤكد ان تحطيم تلك النماذج في الحقول المختلفة الذي جاء في فترة زمنية واحدة تقريباً، لم يكن عرضياً، بل كانت له اسبابه وبواعثه. دعني ارجع الى تلك الصورة المزدوجة التي بدأت بها حديثي. فالجانب الاول من تلك الصورة يظهر مجتمع السنوات الاولى من هذا القرن، ذلك المجتمع الذي كان يتغير بسرعة بسبب الاختراعات العلمية والنمو الاقتصادي والتوتر السياسي. اما الجانب الاخر من الصورة فيمثل كيف يمكن ان يخلق خيال الفنان اشكالاً ثورية جديدة في التعبير. لا يمكن ان يعمل خيال الفنان او الكاتب او المفكر المبدع في الفراغ وعشوائياً من المحتمل ان فناني السنوات الاولى من القرن العشرين وكتابها ومفكريها كانوا يمتلكون الادراك العالي والمتطور، وهذا ما اهلهم لان يكونوا متجاوبين مع الاتجاهات والصراعات الاجتماعية والاخلاقية والفكرية والروحية التي كانت تلوح في الافق. لذلك بداؤا يفتشون عن لغة واشكال جديدة ليعبروا بها عن تلك الصراعات والاتجاهات وليكونوا سابقين لزمانهم. يذكر (فلاديمير تاتلين) في معرض حديثه عن ولع روسيا الثورة بفنون «التجريديين» وافكارهم: «اننا خلقنا الفن قبل ان نخلق المجتمع»، وكان مصيباً في ذلك. وأفضل الامثلة على ذلك ولع المهندسين والمصممين. بقدرة الالة على الانتاج ومحاولاتهم خلق فن معماري وتصميمي يناسب العصر التكنولوجي الذي كان وشيك الولادة وقتئذٍ. كان هناك، في الوقت نفسه، رد فعل الرسامين التعبيريين العنيف ضد الحضارة التي اتت بكل ما يجرد الانسان من صفاته الانسانية وبكل ما يولد

عنـده الشعـور بالعـزلـة وعـدم الطمأنينة . اذن، كانت هنالك ردتا فعل متعاكستان تجاه تلك النـزعـات التي استهـدفت خلق مجتمـع تكنـولوجي متحضر ظاهرياً، مجتمع «اوربا بايدكر Baedeker's Europe»(*) ان ما يربـط هذه الحـركـات الجذرية الجديدة في الفن والفكر والادب والعلم ببعضها هو الوعي بالمستقبل . لم يفهم ما قالته تلك الحركات او يصغي اليها سوى القلة في ذلك الوقت. وبعدئذ، اي بعد ان اكتسحت الحرب الكونية الاولى النظام القديم للمجتمـع الاوربي وحطمت قيمـه، اعتـرف الناس بقدرة خيال الرسامين والشعراء والعلماء والمفكـرين على استشـراف العالم الجديد وخلقه سلفاً، ذلك العالم المضطرب والمفكك الذي لا نزال نعيشه الان .

ب ـ عقل الحداثة

جيمس ماكفارلن

ـ ١ ـ

في عام ١٨٩٣ علق (هيـوكـوفون هوفمـانسشـال) على الحـداثة وقال بكل ثقة انها تعني شيئين منفصلين ومتميـزين . ليس هذا المـوقف الـواضح والواثق من الامور الا احد الاسس التي قامت عليهـا الحـداثـة . لقـد شرح (هـوفمـانسشـال) معنىٰ الحـداثة وقال انها تعني اما التحليل والتأمل وإما الهروب والخيال واطلاق العنان للأحلام :

«اليـوم، شيئـان يبـدوان محـدثين : تحليـل الحياة من جهة والهروب منها من جهة اخـرى. . . يتطلب تحليـل الحيـاة الجهـد الفكـري المضني، في حين يتطلب الهـروب الحلم . فالاثـاث القـديم هوحديث وكـذلك اضطراب الاعصاب . (پولر

* سلسلة من الكتب والادلـة السيـاحيـة التي كان يصـدرهـا في المـانيـا رجـل اسمه (كارل بايدكر، ١٨٠١ ـ ١٨٥٩) للتعريف بالبلدان الاجنبية ـ المترجم .

بورجيه) و (بوذا) محدثان وكذلك فلق الذرة وممارسة العاب الكرة. ان تحليل الامزجة والآهات، والشكوك وكذلك الرضوخ لسلطان الجمال والالوان والبلاغة والمجاز، هذه كلها امور حديثة»[1]

تريد هذه العبارات ان توضح بايجاز مفهوم الحداثة الذي ظهر الى الوجود، لكنه ظل غير واضح في دلالاته. وتفسر هذه العبارات ايضاً معنىٰ الغاية من العالم بتفسيرين شاملين - الاول تفسير ميكانيكي والثاني حدسي.[2] ظل هذان التفسيران متباعدين عن بعضهما في القرن التاسع عشر. وجاءت اغلب منجزات القرن التاسع عشر الفكرية بفضل ذلك التنافس الخلاق بين هذين الموقفين الفكريين المتناقضين. اما الموقف الجديد فهو التوفيق بينهما.

بعد مرور اربعين سنة على ذلك، اي بعد ان بلغت الحداثة ذروتها، نجد (فرجينيا وولف) تشير في روايتها الموسومة «الامواج» (١٩٣١) الى الطريقة الغريبة التي تلقى فيها (برنارد) نبأ موت (پرسڤال)، لقد تلقىٰ ذلك الخبر المحزن في اليوم نفسه الذي ولد فيه ابنه:

«هذه هي حال الخليط الغامض، هذه هي حال الامور المعقدة.» لقد اخذ (برنارد) يسرح بافكاره: «عندما نزلت السلم لم اكن اميز بين الحزن والفرح». تعيد هذه العبارة الى الاذهان ما قاله (هوفمانستال) بخصوص التسعينات من القرن الماضي، تعيد الى الاذهان ذلك الخلط والتزاوج العصي على الاستيعاب بين مفهومين ساعد تركيب اللغة اليومية على الفصل والتمييز بينهما. ان حيرة (برنارد) في استيعاب معنىٰ ذلك الخليط المعقد (بين الحزن والفرح) هو اعتراف صريح بعجز العقل عن ادراك بعض الامور. ولا يتحقق هذا الادراك، كما يؤكد ذلك (رلكه) بشدة، الا بالممارسة. يحتاج العقل الى التمرين لكي تتهيأ له وسائل الادراك: «مَدِّنْ قواك حتى تكون قادرة على التوصل الى ادراك المتناقضين».[3] إن احدىٰ الخصائص البارزة للحداثة هي التأكيد على اخضاع العقل لهذا النوع من التمرين. لقد اصبح الشعر «صراعاً لا هوادة فيه مع الكلمات والمعاني» كما اصبح اجهاداً وتعذيباً

١ - هيوكوفون هوفمانستال، «كابريل دتزيو» في الاعمال الكاملة (ستوكهولم، ١٩٤٦) الجزء الاول، ص ١٤٩.

٢ - ما يريد (هوفمانستال) قوله هو «يكون ادب القرن التاسع عشر شاهداً على التنافر الحاصل بين الحدس الجمالي الانساني وميكانيكية العلم». (انظر: العلم والعالم المعاصر (كيمبرج، ١٩٢٧) ص ١٠٨.

٣ - ر. م رلكه، مختارات (لايبزك، ١٩٣٨)، الجزء الاول، ص ٣٦٤.

للقوى العقلية من اجل الوصول الى مرحلة الادراك. وضربت التعريفات القديمة والتقليدية لمعنى الشعر عرض الحائط - نلم يعد الشعر «فيضاً عفوياً لمشاعر عفوية» او «اجود الكلمات في اجود نسق»، بل اصبح يقول «مالا يقال»، اي اعطيت له خاصية المرونة العقلية. يبدو ان جميع فنون تلك الفترة وادابها اصبحت ترمي الى اجهاد العقل الى درجة لا تصدق.

- ٢ -

ظل الموقفان المتناقضان من العالم اللذان شخصهما (هوفما نسثال) في عام ١٨٩٣ بعيدين عن الدراسة والتقويم حتى بداية القرن العشرين. لقد عصفت الريح بكثير من مبادىء القرن التاسع عشر وانظمتهُ الفلسفية الفردية بعد ان مرت باطوار من التفحص والتشكيك. مع ذلك، ظلت العلوم الطبيعية وطرق البحث العلمي تتمتع بمنزلة عالية. ونظر المثقفون الى الفلسفة الوضعية والنفعية والى الحركة الطبيعية في الادب نظرة اكبار واجلال. مع ذلك ظلت الارجحية للفرضيات العقلية والفكرية الصرف التي تشكل اسس بناء كل الفلسفات. ولا يسعنا هنا الا ان نقدم ثبتاً بانجازات القرن التاسع عشر العلمية، ليس انجازات تلك الفئة إلتي أتت بنظرات جديدة عن طبيعة العالم المادي حسب، انما انجازات الفئات الاخرى ايضا التي هيأت سبل الرفاه للفرد والمجتمع وأضفت هالة من الاحترام الدائم على التقاليد العلمية السديدة.

لقد حقق بتلك الانجازات علماء مثل: (چارلس لايل) في حقل العلوم الجيولوجية، (بنسن) و(كرچوف) في حقل علوم التحليل الطيفي، (مندل) في علم الوراثة، (جول) و (لورد لكفن) و(هولمولتز) في الديناميكية الحرارية، (اورستيد) و(فاراداي) و(كلارك ماكسويل) و(هرتز) في حقل المغناطيسية الطبيعية. وكان لأعمال (دارون) وافكاره دور فاعل في دفع عجلة التقدم العلمي الى امام في التسعينات من القرن الماضي. طرح (دارون) الكثير من الاراء العلمية المسندة والموثقة في الاصطفاء الطبيعي (Natural Selection) وفي تاثير العوامل البيئية في الكائنات. وافاد العلماء من تلكم الاراء واخذوا يطبقونها ليس على الظواهر الطبيعية حسب، بل على الظواهر الاجتماعية ايضاً. واحتلت نظريته الموسومة بـ (الاصطفاء الطبيعي) التي لخصها في كتابيه «اصل الانواع» و«سلالة الانسان»، منزلة

مسـاويـة للمنـزلـة التي احتلتها نظرية الجاذبية لـ (نيوتن) ونظرية «المتسق Uniformitarian » في علم الجيولوجيا .

ان النجـاح المطـرد لطـرق البحث العلمي القـائمـة على جمـع التفـاصيل والمعلومات الدقيقة وفحصها علمياً، ثم تعميمها كظاهرة، شجع ذلك النجاح العلماء على دراسة طبيعة السلوك الفردي والجماعي من جهة، وعلى دراسة اسس الوجود الفني والحضاري من جهة اخـرى. لقـد اعتقـد علمـاء الاجتماع في القرن التاسع عشر اعتقاداً راسخاً بامكانية تطبيق القـوانين العلميـة العـامـة للعالم المادي نفسها على ظواهر الناس السلوكية مستخدمين في ذلـك الادلـة والبـراهين نفسهـا. وهـذا ما نجده، على سبيل المثال، عند (اوكست كونت) الـذي درس التجـارب الانسـانية الحقيقية بعد ان نفر من كل الظواهر الميتافيزيقية والصوفية الخـارقـة. انـه يعتقـد بوجـود عالم وضعي (Posivist) شامـل يتكـون من نظام منسق وليس من مجمـوعـة من الافـراد ذوي الارادة القـويـة ويعتقد ايضاً بان هذا العالم تحكمه قوانين عامة مشخصة اساسها العقل. فبفضل (كونت) ومن تأثر به اخذت الدراسات الاجتماعية المسار نفسه الذي اتخذه العلم.

نجد ايضاً هذا الاخلاص نفسه للامور التجريدية العامة والمصنفة في المنهج الفكري لـ (تين). جاهر (تين) بعدائه للرومانسية وعدها حركة قائمة على التكلف الفارغ غير الواعي. إن الادب، بالنسبـة اليـه، لا يمكن ان يكـون عاملاً اجتماعياً فاعلاً يساعد على صياغة قدر الانسان، بل انه نتاج اجتماعي لا علاقة له بالموهبة اوحتى بالارادة الفردية: الكاتب العظيم نتـاج مجمـوعـة من العـوامـل الخـارجيـة المتعددة. ولا تظهر الاناقة والجمال، بالنسبة اليه ايضـاً، الا بسيـادة العقـل ـ كان يكـرر، كالمعتاد، عندما كان يستهويه شيء جميل: «انه جميل جمال القياس المنطقي».

كان موقف (بكل) هو نفسه موقف (تين) المعادي لدراسة مشاعر الافراد ودوافعهم، فقد عدهـا بعيـدة كل البعـد عن الحقيقـة. اعتقـد، كما اعتقد الكثير من مفكري القرن التاسع عشر، بان الفرد لم يؤد اي دور يذكر في دفع عجلة التقدم الانساني الى امام، مقارنة بالدور الكبيـر الـذي أدتـه الجماعة. لقد رغب في تاسيس ما يمكن تسميته بعلم التاريخ وقد دفعته تلك الـرغبـة الى ان يعتمـد البـراهين المتأتية من الارقام والمعدلات الاحصائية. وشعر بان

ذلـك اضمن الطـرق لايجاد القوانين العامة التي تحدد مسار التقدم الانساني ، واعتقد ايضاً بان تلك القوانين العامة يجب الا تقل صرامة عن القوانين العلمية التي تحكم العالم المادي .

لقـد تميـزت مسـاعي صناع الانظمة الفلسفية في تلك العقود من السنين بتحبيذها فكرة دمـج المعـارف التجـريبيـة في بعضهـا ، وهـذا ما نجـده في افكـار (هـربرت سپنسر) . نشر (سپنســـر) «علـم السكـــون الاجتمـــاعي» (١٨٥٠) و«مبـادىء علم النفس» (١٨٥٥)، ثم أتبعهمـا كتـابه الثالث الموسوم بـ «الفلسفية الدمجية» المؤلف من عشرة اجزاء والذي انتهى من تأليفه في عام ١٨٩٦ . اذا قرأنا هذه الكتب فاننا نعثر على ايمان الكاتب العميق بالتقدم القـائم على اسس العقـل والعلم . لقـد اتهم كتـابـه الاخيـر بعـدم الالتزام بالمنهج العلمي الاكـاديمي ، مع ذلـك ، يتضمن الكتـاب مقـولات علمية رصينة . مهد هذا الكتاب الطريق لتطبيق فرضيات نظرية الارتقاء البايولوجي على القضايا الحياتية الاخرى . ويعبر الكاتب في هذا الكتـاب عن ايمـانـه بان مجمـوعـة التفـاصيل لابد من ان تبعدك عن الطبيعة الجوهرية للوجود ، وبان الشيء يستمد اهميته من ذاته ويعتقد بان جهد الكاتب يجب ان ينصب على ابراز الاهمية المخفية لذلك الشيء عن طريق احاطته بالامور الفكرية والحضارية .

هكـذا كانت حال تراث تلك الفتـرة الفلسفي . كان تراثـاً ذا اتجاهات وضعية ، تحليلية ، موضـوعيـة ، تعميقيـة ، منطقية ، مطلقة ، غير ذاتية ، جبرية ، فكرية وميكانيكية . انعش ذلك التـراث آمـال الحـركـة الطبيعيـة الادبيـة التي ماتت في عام ١٨٩٣ من كثرة ما وجه اليها من اتهامات . لقد شرعت تلك الحركة في مزاولة ابداعاتها الحضارية المعقدة النابعة من العقل والفكر .

وعلى الـرغم من تلك الانجـازات العلميـة البـارزة والجـديـرة بالاعجاب ، الا ان الربع الاخير من القرن التاسع عشر شهد اهتماماً بـ «الظواهر القابلة للنقاش debatable phenomena» كمـــا اسمتهـا «جمعيـة الابحـاث النفسيـة» التي اسست في عام ١٨٨٢ . عنـدمـا تأسست «الجمعيـة الثيـوصـوفيـة في امريكا» في عام ١٨٧٥ بدأ الاهتمام يتحول من الجماعات الى الافراد . اخذت تلك الجمعية توجه الاهتمام الى طبيعة الشخصية الفردية وتطورها وشجعت الابحاث الجادة في «القوى الخفية التي يمكن اخضاعها للسيطرة الفكرية (occultism)» ، وفي

كل ما هو غامض وغير عقلاني وغير وضعي ، هذه الامور التي شغلت بال المفكرين والكتاب كثيراً . لقد استمدت «الثيوصوفية» الكثير من معتقداتها من مصادر شرقية ، وبخاصة المصادر البوذية والڤيداوية (Vedic) واليونانية ، وكانت تعنى بتغيير الفرد وليس الجماعة . وعدت ذلك التغير مفتاح التقدم الانساني .

ارادت تلك الفلسفة ان تعيد النظر في اهداف الفرد وبواعثه من اجل تغيير سلوكه اليومي وافكاره وحتى طريقة كلامه . وجاء كتاب (ماكس سترايند) الموسوم بـ «الفرد وصفاته المميزة» (١٨٤٥) ليؤكد هذا الاتجاه الى «الفردية» الذي كان (هنري ماكاي) يتحمس له وكان لتوضيحه الفضل في رواجه . اكد هذا الكتاب مبدأ الفوضوية (anarchism) المتمثل في تركيزه على الحرية الفردية بدلاً من التقييد الاجتماعي واكد اطلاق العنان لقدرات الانسان الذاتية التي يسيرها فهم الانسان لذاته ، كما اكد اعادة الاعتبار الى الفرد والى سيادة التفكير الذاتي . وفي الوقت نفسه كان هناك اهتمام متزايد بدراسة مشاكل اللاوعي والعقل الباطن للنفس العليا ، وبخاصة دراسة طبيعة تأثير عقل انسان معين في عقل انسان اخر ومدى نجاحه . ان من ابرز «الظواهر القابلة للنقاش» التي نادت بها «جمعية الابحاث النفسية» كانت دراسة المشي اثناء النوم somnambulism والارواحية (animism) (*) والتلقائية الفنية (automatism) (*)(*) وتوارد الخواطر (telepathy) والهلوسة .

الا ان ما كان يميز هذا الفيض من الابحاث ، التي اكدت رصانة الظواهر اللاعلمية واللاوضعية واللاعقلية ، هو اعتمادها الطرق العلمية التقليدية في اثبات فرضياتها وطروحاتها . يدعي (ادورد ڤون هارتمان) مؤلف كتاب «فلسفة اللاوعي» ، الذي اعيد طبعه ما لا يقل عن عشر مرات على امتداد احدى وعشرين سنة ، يدعي انه استخدم وسائل العلم الاستقرائي (inductive science) في ابحاثه . لقد قامت اغلب ابحاث الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي على اسس علمية تقليدية نجد هذا في ابحاث (چاركوت) في الهستيريا

* الارواحية (animism) : الاعتقاد بان النفس او الروح هي القوة المركزية التي تنظم كل ما في الكون ، لا بل الكون نفسه . ـ المترجم .

* * التلقائية الفنية (automatism) : مبدأ يقوم على اعطاء الفرصة للمشاعر والافكار المكبوتة وغير الواعية للتعبير عن نفسها فنياً ، وذلك عن طريق تجنب التفكير الواعي المنظم ـ المترجم .

والتنويم المغناطيسي وفي ابحاث (ليبو) وكذلك في ابحاث (بيرهايم) الذي درس موضوع الايحاء (١٨٨٤) واصر على عده قضية نفسية وليست فسيولوجية، واخيراً في ابحاث (لومبورسو) الذي درس حالات العقل الاجرامية وكذلك الشذوذ العقلي. وعلى الرغم من الادعاء بجدوائية اللاعلم واللاعقل، الا ان السيادة ظلت للعلم والعقل.

عندما بدأ المفكرون الاوربيون يواجهون تحدي التسعينات اخذوا يشككون في سيادة طرق البحث العلمي ويعترضون عليها. وافضل من يمثل هذه المجموعة هو (برونيتير). بدأ هذا الرجل حياته العلمية وهو مؤمن بوجوب التطبيق الواضح لمبادىء الارتقاء على علم الاحياء والادب على حد سواء، الا انه ارتد عن ذلك ليعلن عداءه لكل الموازين العلمية وليرفع شعار «افلاس العلم»، الشعار نفسه الذي روج له (برونيتير)، ولينادي باحلال الحدس الصرف محل العلم الوضعي الصرف.

- ٣ -

أريد للتغيير في التسعينات من القرن الماضي ان يتم عن طريقين: الاول، وضعي صارم والثاني، مرن و«قابل للنقاش». نجد في الطريق الاول بصمات فلسفة (تين) التي تؤكد اهمية «البيئة» و«اللحظة» في ايجاد الضغوط الحضارية والاجتماعية واما الطريق الثاني فكان الطريق الذي افتتحه ودشنه (نيتشه).

لا يخفى ان ابعاد الزمان والمكان بدأت تتغير. لقد تقلصت المسافات بفضل التطور الذي حدث في ميدان المواصلات، واخذت الاحداث تجري بسرعة انسجاماً مع ايقاع الحياة السريع. زادت فرص التقارب بين الشعوب مما ادى الى تبادل الافكار والاراء بينها بسرعة. فلقاءات الفنانين والكتاب والمفكرين مع بعضهم (وبخاصة في باريس ولندن وبرلين) خلقت جواً من الاممية التي هي، بحد ذاتها، احدى سمات الحداثة وحسناتها كانت هناك حركة دائبة في ميدان الترجمة، فما يكاد يصدر كتاب حتى تتبعه ترجمة جيدة له في وقت قصير. اخذ الناس يميلون الى تأييد رأي (غوته) الداعي الى ايجاد «ادب عالمي Weltliteratere». كان هناك نشاط متزايد واضح في «حركة المرور» الفكرية وفي «التجارة» الايديولوجية وكذلك في «التبادل» الحضاري.

انتجت احداث التسعينات من القرن الماضي ضغوطاً نفسية معينة ادت الى خلق جو من نفاد الصبر والاحباط المتزايدين وادىٰ ذلك الجو النفسي السلبي الى ازالة القديم ليحل الجديد محله. لذلك كانت الثورة، وبخاصة في المانيا، هي الطابع المميز للجو الحضاري. فقد هوجم الادب التقليدي القديم ليحل محله ادب حديث، وهذا الحديث اصبح، بدوره، تقليدياً بصورة سريعة تدعو الى العجب. لم تكن تلك الثورة ثورة شكلية بل ثورة استهدفت التغيير الجذري. لذلك نجد في ذلك الوقت مواقف ووسائل جديدة للاستكشاف، كما نجد قيماً جديدة. كان هناك تأليه لكل ما هو غير لائق وصارم. كان الفنانون والمفكرون قادة تلك الثورة كما يقول (صاموئيل لبلنسكي) في كتابهِ الموسوم «ميزان الحداثة». لقد انتمىٰ بعض المفكرين الى الماركسية واخذوا يؤكدون صفة التغيير التاريخي لتحقيق اهداف واقعية محدودة. ونجد بعضاً منهم يعتنق المذهب الثيوصوفي او يمارس النباتية. وتأثر الكتاب كالمعتاد، بتلك الاتجاهات السياسية والفلسفية التي قادتهم الى الانتماء الى التجمعات والاحزاب السياسية، واخذوا يصدرون البيانات وينشرون التصريحات مؤكدين فيها تضامنهم مع بعضهم واستنكارهم «الطرف الاخر». من جانب اخر، اخذوا يطمحون الى اصلاح الحياة في المدن وحل المشاكل الصناعية الذي لا يتحقق الا عن طريق التغيير السياسي وينادون بذلك.

كان ذلك الوضع مهيأً للترحيب والتأثر بافكار (نيتشه)، ذلك التأثر الذي يمكننا تحديده تاريخياً بدقة. كتب (نيتشه) الكثير في السبعينات والثمانينات، مع ذلك ظل مجهولاً تقريباً حتى شهر ايار من عام ١٨٨٨، ذلك الشهر الذي شهد سلسلة من المحاضرات التي القاها في كوبنهاكن الناقد الدانماركي (جورج براندز) وكلها تدور في محور واحد ـ نيتشه. وجه (براندز) في تلك المحاضرات اللوم الى الالمان لانهم تنكروا لتلك الموهبة الالمانية الكبيرة وتجاهلوها. بفضل (براندز) انتشر صيت (نيتشه) ليعم اسكندنافيا والمانيا واوربا كلها وليؤثر في (سترنبرك) وفي الادباء الطليعيين الالمان. وعلى الرغم من نبرة الشعور بالعظمة التي تضمنتها رسائل (نيتشه) الى (سترنبرك) و (براندز) في عام ١٨٨٨، الا انها تضمنت نبوءات تحققت بعدئذ. ففي احدىٰ الرسائل التي كتبها في شهر كانون الاول من ذلك العام، اعلن (نيتشه) عن وشك انتشار مبدئه الداعي الى «اعادة تقويم القيم» و «انني اقسم بان اضطراباً

عنيفاً بسببي سيعم العالم خلال العامين القادمين». وفي الشهر التالي كتب الى (سترنبرك) إنـه يشعـر بان له القـدرة «على ان يفلع العـالـم فلعتين». ولقيت رؤيتـه وقناعاته الراسخة بان التـاريـخ البشـري وصـل الى ا:محطـة الاخيرة من الاضطراب الحضاري ولابد من ان يعاد النظر في جميع القيم الانسانية، لقيت تلك الدعوات تجاوباً مع مطامح الرجل الغربي في تلك السنين. وكـان لمـوقفـه المعـادي للقيم الـروحيـة ولـدعـوتـه الى ما اسماه (براندز) بـ «التطـرفيـة الارستقـراطية» (هذا المصطلح الذي افرح نيتشه) ولتشكيكه الظالم وغير العادل بافكـار القـرن التـاسع عشر ولاستنكاره الاخلاق التقليدية، كان لكل هذه الاراء صداها عند جيل نهاية القرن الماضي وجيل الحرب العالمية الاولى اللذين اقرا بالدور المؤثر الذي كان لـ (نيتشه) في الفترة الحديثة.

- ٤ -

ان من ابـرز المسلمـات السـائـدة في القـرن التـاسع عشر الايمان بان القيم الانسانية لا يحميهـا ويصـونهـا الا المجتمـع بمعنـاه الواسع. وكذلك الايمان بان الحقيقة متىٰ ما ثبتت اصبحت مطلقـة. (لم يكن نيتشـه الانسـان الـوحيد الذي استنكر هذا الايمان)، فقد سبقه (ابسن) في ذلـك، وبخـاصـة شخصيـة الدكتور (ستوكمان)، بطل مسرحية «عدو الشعب» (١٨٨٢). يؤكد هذا الطبيب باهتياج أن «الاغلبية لا يمكن ان تكون على صواب. انا ونفر قليـل من النـاس على صواب». ثم تستمـر هذه المسـرحيـة لتميـط اللثـام عن وجه الحقيقة الـزائـل: «على العمـوم، لا يتجـاوز عمر الحقيقة السبع عشرة او الثماني عشرة سنة، وعلى الاكثـر عشـرين سنـة. وقلما يكون عمرها اطول من ذلك.» اما الفيلسوف (جورج سانتانيا) فقـد نظـر عبـر القـرن العشرين الى الوراء عاكساً ومتبنياً اراء الطبيب (ستوكمان). يقول هذا الفيلسـوف إنـه عنـدمـا كان شابـاً يافعاً كان ينظر الى العلم كشيء مطلق ذي قوانين لايطالها التغيير. ولكن بعد مرور وقت قصير اخذت النظريات العلمية تمر باطوار من التغيير السريع. لقـد رسمت صرخـات الطبيب (ستـوكمـان) الغـاضبـة بدايـة تغيـر العقلية الاوربية الطويل والمعقد. وتبع ذلك التغير حالة من اللااستقرار الذي اخذ يميز تلك العقلية.

في البـدء اخـذ المفكـرون يركـزون على تهشيم «الانظمـة» و«الانماط» و«المطلقات»

دقيقة الصنع العائدة للقرن التاسع عشر وكذلك تهشيم الايمان بالقوانين العامة التي تحكم الحيـاة والسلوك. وتبعت مرحلة التحطيم تلك مرحلة اخـرى هدفهـا اعـادة تنظيم شظـايـا المفاهيم المحطمة (ومنها الكيانات اللغوية) لتحاشي ما اسموه بالنظام الجديد للواقع. لم يستطع حتى المـذهب الطبيعي، كمـا يقول (فليب راف)[٤]، المشاركة في اعادة هذا التنظيم لانه اجهد نفسه في دراسة عالم طابعه الاستقرار النسبي. اما في المرحلة الثالثة والاخيرة، فقـد اخـذت القضـايا الفكرية تسير في طريق التغيير نفسه: تذوب وتمتزج في بعضها لتنتج شيئـاً جديـداً. لقد اخذ المفكرون بالاعتقاد بوجود اشياء متعاكسة في الحياة تسير بصورة لا منطقية (كما هي الحال في الاحلام). وهذه الاشياء وحدها قادرة على جعل ادراك الظواهر المعقدة والمحيرة للحياة المعاصرة ممكناً.

ان اكثر اعمـال (سـترنبـرك) الـدراميـة تقوم على اساس مبدأ وجود هذه الاشياء المتناثرة والمتعـاكسـة في الحيـاة. ففي المقدمة التي كتبها لمسرحية «الانسة جولي» ينبذ (سترنبرك) صراحـة مفـاهيم القـرن التـاسـع عشر بخصوص الشخصيات الدرامية «الثابتة» التي تستمد هويـاتهـا من مفـاهيم الشـر او الحسـد او التعـاسـة المجـردة. كمـا يعلن عدم ايمانه بوجود شخصيـات نمطيـة تتحرك وفق مبدأ العلة والنتيجة، شخصيات يمكن تحديدها او التنبؤ بما ستفعله، لانها ـ كما يقول عن الشخصيات التي رسمها هو فعلاً ـ «شخصيات محدثة تعيش في فتـرة انتقـاليـة اكثـر هستيـريـة من الفتـرات السابقة». لذلك تعمد جعل شخصياته «غير واضحة ومحطمة»: ـ

> ان شخصياتي خليط من المراحل الحضارية الماضية والحاضرة، نتف من الكتب والجرائد، قصاصات من كتاب الانسانية، اسمال بالية لملابس كانت براقة في يوم ما، انها كائنات مرقعة كالروح الانسانية».

كان الرأي التقليدي السائد في السنوات المبكرة للحداثة هو انه لا يمكن تنظيم الطبيعة البشرية وتصنيفها تحت عناوين محددة لا تقبل الجدل، لانها طبيعة مراوغة، محيرة ومتعددة الجوانب الى درجة لا تصدق.

تبنىٰ (سـترنبـرك) ذلـك المبـدأ القـائم على عد الاشيـاء «مفككة»، وكان بذلك قد نطق

---

٤ ـ فيلب راف، الادب والحاسة السادسة (لندن، ١٩٧٠) ص ٨٦.

بلسـان جيـل كامـل . لقـد تخطىٰ ذلـك المبدأ كل الحدود الاسلوبية لتلك السنوات وحاول تفكيـك الاحـداث اليومية المألوفة الى شظايا متعاقبة من اجل تسجيل الواقع تسجيلاً اميناً، كمـا هي الحـال بالنسبـة الى المـذهب الطبيعي . وحاول ايضاً تسجيل اعمال العقل لحظة بلحظـة ، كمـا تفعـل الحركة الانطباعية . كتب (كنت هامسن) في عام ١٨٩٠ موضحاً هذه النقطة بقوله :[٥]

«انهـا [اللحظـات] تستمـر ثانية ، دقيقة . انها تأتي وتذهب سريعاً كالومض ، لكنها تتـرك مجمـوعـة من الاحـاسيس والمشـاعر . . . . انها تترك حشداً من الانطباعات المبهمـة في الـدمـاغ لا يمكن ملاحظتهـا اوعدهـا . انهـا انطباعات لا يراها سوىٰ الخيال عبر منظار مكبر . انها موكب الافكار والمشاعر الذي يسير بصورة عشوائية في طرق غير مطروقة ، انها افعال الاعصاب ، همس الدم ، توسلات العظام ، انها كل حياة العقل اللاواعية» .

يحاول كلا الموقفين [الطبيعي والانطباعي] النظر الى الحياة نظرة «مجهرية» والنفوذ الى لبها من اجل التوصل الى مستوى من الادراك الادبي العميق والدقيق ، ذلك المستوى الذي لا يمكن الوصول اليه عشوائياً وعفوياً . ويكون كلا الموقفين ايضاً صدىٰ لافكار (بركسون) ، مؤلف كتـاب «الـزمن والارادة الحـرة» (١٨٨٩) ، تلك الافكـار التي تنـادي باعتماد نوع من المنطق الذاتي الكامن في اعماق العقل والمختلف عن المنطق التقليدي .

يتضح من ذلك ان المفكرين لا يزالون يكنون كل الاحترام للعلم وطرق البحث العلمي وللتفـاصيـل . كمـا لا يزال هنـاك ولاء غيـر معلن للحتمية [الجبرية] وللسببية [العلية] . كان هنـاك عداء واضـح للتجـريـد والتعميم . كانت هنـالـك امور كثيرة ميزت الموقف الجديد ، منهـا : الميـل الى تحـديد الظواهر المختارة ، الاهتمام الشديد بجوهر الشخصية الفردية ثم العـلاقـات غيـر الثـابتـة بين الفـرد و[المجمـوع] . فلم يعد التائهون والوحيدون والمنفيون والمشردون اناساً غير جديرين بالاحترام الاجتماعي ، بل ، على العكس ، اصبحوا ، بحكم غربتهم ، يحتلون مكاناً مرموقاً وذلك لانهم ، بفضل رؤاهم الذاتية ، كانوا لصيقين بالحقيقة . ففي نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي اخذت الوصاية على وحدة الحياة وسلامتها

---

٥ ـ كنت هامسن ، من حياة العقل اللاواعية (١٨٩٠) ص ٣٢٥ وما بعدها .

تنتقل من المجتمع الى الفرد ـ هذا الفرد القادر بالضرورة على اضفاء الشرعية على العالم بفضل جوهره الدفين وبصيرته النافذة. ونتيجة لذلك الوضع المتفكك، جاءت «الاسطورة» وقدمت نفسها كاحدى الوسائل الفعالة في فرض النظام على الاحداث اليومية المبتذلة عبر خلق نوع من الاجواء الشاعرية والرمزية، كما يقول (سورل). من جهة اخرى، وفرت الاسطورة فرص «تعطيل العقل وتحرير الخيال الذي قتلته نزعة العالم الحديث العلمية»،[٦] كما يقول (كيرمود). تقوم الاسطورة اصلاً على اسس ذاتية غير علمية، على العقل الباطن وايحاءاته، لذلك ارادت ان تقدم رؤية جديدة تخترق واقع الظواهر الاجتماعية المؤرق. يقول (ت. س. اليوت) في معرض دراسته الاسطورة عند (جويس) انها: «احدى طرائق السيطرة والتنظيم واعطاء شكل واهمية للتاريخ المعاصر الذي يمتاز بالفوضىٰ والعبث الظاهري».[٧] لقد أنجبت الاسطورة «نوعاً من التصوف الاجتماعي»[٨] كما يقول (هيوز).

كان هناك ايمان سائد بان الكون مجموعة من الاشياء مرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً.

نعم كان ذلك هو ايمان الفلسفة الوضعية (Posivitism)[*] نفسه، لكن الروابط اختلفت اذ ان الفلسفة الوضعية تؤمن بروابط عرضية وطارئة. قاد هذا الايمان المفكرين الى الغوص في اعماق تلك العلاقات الصوفية. اما موقف الشاعر تجاه تلك الاشياء فكان موقف «الشقيق الصامت لكل هذه الاشياء»، فلم ينظر الى العالم كمجموعة من المصنفات والمفاهيم المجردة والقوانين العامة، بل عده مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تهمه وحده، وعد عقله مركز تلك العلاقات ومنسقها. وقد ساعدته في ذلك الوسيلة التي تبناها الا وهي الاستعارة التي «تحدد العلاقات القائمة بين الاشياء والتي لم تدرك سابقاً، ثم تديم ذلك الادراك كما قال شلي سابقاً». ونتيجة لذلك، كان الشاعر قادراً على تنسيق تلك العناصر المتباينة وتصنيفها في انماط تلائم التفكير الجديد. فاذا ما تركت عناصر العالم المتباينة

---

٦ ـ فرانك كيرمود، الالغاز وعيد الظهور (لندن، ١٩٦٢) ص ٣٧.

٧ ـ ت. س. اليوت، «يوليسيس، النظام والاسطورة» في مجلة (دايل)، العدد ٧٥ (نيويورك، ١٩٢٣) ص ٤٨٠ ـ ٤٨٣.

٨ ـ ستيوارت هيوز، الوعي والمجتمع (لندن، ١٩٥٩) ص ٧٦.

* الفلسفة الوضعية (Posivitism): فلسفة (اوكست كونت) التي لا تعير اية اهمية لكل تفكير تجريدي مطلق بل تركز على دراسة الوقائع والظواهر اليقينية حسب ـ المترجم.

تلك على وضعها المشرذم ستعم الفوضى . يريد (هو فمانسثال) من الشاعر ان يخلق «عالماً من العلاقات المستمدة من الماضي والحاضر، من الحيوان الوحشي والانسان والحلم ومن الاشياء» . [9] وبعد ربع قرن او اكثر من الزمن يأتي (ت . س . اليوت) ليقول شيئاً شبيهاً بقول (هوفمانسثال) آنف الذكر: «يقوم عقل الشاعر بعملية الخلط الدائم للتجارب المتباينة . تتسم تجارب الانسان الاعتيادي بالفوضى واللاتنظيم والتفكك ، فهو (الانسان الاعتيادي) يحب ويقرأ (سپينوزا) ويسمع صوت الآلة الكاتبة ويشم رائحة الطعام المطبوخ في آن واحد . انها تجارب يربطها ببعض رابط . اما الشاعر فيستطيع التجاوب مع كل هذه التجارب في آن واحد ليخلق منها كلاً جديداً» . [10]

ان هذا الاتجاه الجديد الذي يحاول تنسيق العلاقات بين الامور غير المتناسقة وتوحيدها . . . اخذ هذا الاتجاه يطبق في مجالات الفن والعلوم الصرف ذلك لانه يعتمد النشاطات الحرة التي لا تقيدها ضوابط اجتماعية ، كما يقول (اورتيكا كاست) [11] وقد كان للشعر الريادة في هذا المجال لانه حاول ربط الاشياء ببعضها متحدياً في ذلك المفاهيم التقليدية والقوالب اللغوية ، وقد تبعته في ذلك الفلسفة والعلوم . اخذت الحواجز تدريجياً تزول بين الفاعل والمفعول به ، بين الحدود التي رسمها (ديكارت) للاشياء ، بين الانسان (المراقب) والطبيعة (المراقبة) . لقد اكد العلماء عدم جدوائية التمييز الجدي بين المكان والزمان من جهة ، والعقل الذي تنعكس عليه هاتين الفقرتين (المكان والزمان) من جهة اخرى ، فمثل هذا التمييز لا يساعد على توضيح الواقع المعاصر . يؤكد الفيلسوف (ارنست ماخ) وجود تشابك صميمي بين الاشياء الخارجية والداخلية : «ليس هناك من فاصل بين القضايا النفسية والقضايا المادية ، لانه ليس هناك شيء اسمه «داخلي» واخر اسمه «خارجي» . كل الاشياء من صنف واحد واللحظة التي نراقب فيها هذه الاشياء هي التي تحدد كونها «خارجية» او «داخلية» . ثم يأتي (هايزنبرك) ليعترف بانه «لم يعد العلم يقف موقف المراقب للطبيعة ، بل اصبح طرفاً في التفاعل الذي يحصل بينها وبين الانسان» .

---

٩ ـ هيوفون هامسثال ، الاديب وهذا الزمان (فرانكفورت ، ١٩٥١) ص ٢٨٣ .

١٠ ـ ت . س . اليوت ، «شعراء ميتافيزيقيون» في مقالات مختارة (لندن ، ١٩٣٢) ص ٢٨٧ .

١١ ـ اورتيكا كاست ، الموضوع الحديث (لندن ، ١٩٣١) ص ٢٠ .

لم يسلم العلم من تأثير الشعر، فقد اخذت مفاهيم علمية كثيرة تتخذ طابعاً شعرياً. وحدث كثير من التقدم في مجالات العلوم (ولا نقصد التقدم الذي حصل في مجال علم النفس حسب، بل حتى ذلك الذي حدث في مجال العلوم الفيزياوية التقليدية). حدث ذلك التقدم نتيجة للمسار الشاعري، القائم على الحدس والخيال، الذي اتخذه العلم وهو اشبه ما يكون بصنع القصيدة. فقد توجب على الفيزياوي ان يعترف بوجود قوانين جديدة مزعجة بعيدة كل البعد عن دائرة المنطق والفطرة الحصيفة. اخذ العلماء ينظرون الى الاشياء عبر المكرسكوب والتلسكوب نظرة قائمة على التأمل الخيالي الشاعري، مثلهم في ذلك مثل شاعر (هوفمانسثال) الذي «يفلق الذرات ويلعب الكرة مع العالم». اذن، اخذ الشعر يغزو ساحة العلوم بطريقة لم تكن مألوفة سابقاً. اصبح عمل البايولوجي والرياضي يشبه الى حد كبير عمل الروائي. وساد الكثير من المفاهيم «غير العلمية» في ساحات العلم، تلك المفاهيم التي كانت بعيدة كل البعد عن الرصانة والدقة العلمية التقليدية. خذ على سبيل المثال مفهوم (فرويد) عن «تكافؤ الضدين (ambivalence) وكيف انه صهر مشاعر الحب والكراهية في بودقة واحدة، وافكار (يونك) في علم النفس في «تحويل كل شيء الى ضده»، وكذلك العالم الفيزياوي الذي لم يعد يعترف بالحدود الفاصلة بين الكتلة والطاقة، بل اخذ يؤمن بوجود كيان يتضمن الكتلة والطاقة في آن واحد. علينا الا ننسىٰ النظرية النسبية التي تقول ان بعدي المسافة والزمن هما بعد واحد وليس بعدين متناقضين كما كان يعتقد سابقاً. خذ كذلك افكار (مينكوفسكي) في علم الجبر التي تؤكد التواصل بين المسافة والزمن. لقد تغير شكل العالم كله بسبب هذه المعرفة الجديدة.

ونتيجة لذلك التغير الكبير الذي حصل في نظرة الناس الى العالم اخذ الحلم يحتل منزلة جديدة ومتميزة. ففي نهاية القرن الماضي، وعندما نشر (فرويد) كتابة «تفسير الاحلام» (١٨٩٩) اخذت نظريات (فرويد) تؤكد بالبراهين العلمية والسريرية أن كثيراً من التفسيرات الشعبية لرموز الاحلام كان صحيحاً. فقد برهن ذلك العالم على ان عناصر الاحلام غير المترابطة والمشتتة يمكن ان تنتج «منطقاً» جديداً. نحن لا نستطيع ان نتذكر احلامنا بصورة واضحة نظراً لتفككها، ومع ذلك هي تكشف الكثير عنا وعن جوهرنا بصورة غير مألوفة. ان عناصر الاحلام غير المترابطة منطقياً تفتح الباب امامنا لمعرفة أعقد الامور وادقها بطريقة

موجزة ودقيقة، فلولا الاحلام لما عرفنا الكثير عن عمل العقل.

في الوقت الذي كان فيه (فرويد) منهمكاً في تجاربه السريرية عن طبيعة الاحلام، كان هناك كاتب مسرحي يحاول تطبيق منطق الاحلام على مسرحياته. وهذا الكاتب هو (سترنبرك). نجد منطق الاحلام هذا في مسرحيته: «الى دمشق» (١٨٩٨) بجزأيها الاول والثاني، «مسرحية الحلم» (١٩٠٢) وكذلك في الجزء الثالث من «الى دمشق» الذي كتب القسم الأكبر منه في عام ١٩٠٠ لكنه لم ينشر الا في عام ١٩٠٤. في المقدمة التي كتبها «مسرحية الحلم» يوضح (سترنبرك) اهدافه الدرامية قائلاً:

«في هذه المسرحية الحالمة، وكذلك في مسرحيته السابقة الاخرى «الى دمشق» حاول الكاتب ان يعرض الاشكال غير المترابطة للاحلام والتي هي منطقية في الوقت نفسه. فكل شيء يمكن ان يحدث، وكل الاشياء محتملة. ليس هناك شيء اسمه مسافة اوزمن. يمكن ان «يحوك» الخيال انماطاً جديدة من خلفيات واقعية ـ يمكنه ان يحوك خليطاً من الذكريات والتجارب والافكار الحرة والترهات واموراً اخرى مرتجلة. فالشخصيات تنفلق ويتضاعف عددها مراراً، تتبخر وتتبلور وتنتشر ثم تتقارب. وليس هناك من رابط بين هذه الاشياء سوى الحلم».

ظل الكثير من فناني العقدين الاولين من القرن العشرين وكتابهما يعد الحلم النموذج الذي يتوحد فيه الواقع واللاواقع، المنطق والهلوسة، التافه والسامي. وقد جاءت السريالية لتعطي للحلم منزلة ما بعدها منزلة:

للحلم جانبان: الاول يتمثل بالاهتمام البالغ بالتفاصيل، والثاني يتمثل بخلط العلاقات القائمة بين تلك التفاصيل وجاءت السريالية لتستنسخ هاتين الميزتين للحلم ولتجعلنا نشعر باننا نعيش في مستويين مختلفين وفي عالمين مختلفين وبان هذين المستويين والعالمين يتداخلان ويتشابكان مع بعضهما تشابكا تاماً حتى اننا لا نستطيع ان نميز ايهما يتبع الاخر او ايهما ينفر من الاخر. من المؤكد ان فكرة ثنائية الوجود او فكرة وجود المتناقضات ليست من الافكار غير المألوفة لنا... الا ان المعنىٰ المزدوج وازدواجية الوجود والاحابيل والاغراءات التي تضعها الظواهر

الطبيعية امام الادراك الانساني ـ كل هذه الامور لم تُسْبرْ بذلك العمق الذي سبرته السريالية الان.[12]

ـ ٥ ـ

لقد تطرق (كوتفريدبن) الى الموضوع نفسه باسلوب مقتضب ومحكم :[13] «امتاز القرنان الثاني عشر والثالث عشر بتسجيد الحب العذري، وامتاز القرن السابع عشر باضفاء الصفات الروحية على كل ما هو فخم وبهي، وامتاز القرن الثامن عشر بعلمنة المعرفة. اما القرن الحالي فيمتاز بالاتيان بما يكافىء بين الضدين عن طريق الدمج بين الشيء وضده». هناك من الشواهد مالا يعد ولا يحصىٰ. خذ، على سبيل المثال، رواية «دميان» لـ (هسه) (١٩١٩). نجد في هذه الرواية الاله «أبراكسس»: انه رجل وامرأة، شيطان واله في ان واحد. عندما يطل علينا بطلعته فانه يفرض علينا مشاعر السعادة والارهاب في آن واحد. خذ ايضاً رواية «يوليسيس» لجويس، فعندما تنظر (بيلا) الى (بلوم) وتسأله بلهجة الاعجاب اذا كان يتذكرها ام لا، يجيبها بـ «نعم، لا». بعدئذ نجد هذه المرأة المسترجلة نفسها ذات الشوارب الظاهرة للعيان تتحول الى رجل متخنث ذي شعر قصير. خذ ايضاً تفسير (رلكه) للمعنى الكامن في اعماله: «مراثي ديونو» و«اناشيد مهداة الى اورفيوس»، فهو يقول ان هذه القصائد تعبر عن «وحدة الرعب والسعادة» وكذلك عن «الوحدة بين الحياة والموت».[14]

اذا كانت الصفة الغالبة للحداثة هي المزج وعدم التمييز بين الرفض والقبول، الحياة والموت، الرجل والمرأة، الارهاب والسعادة، الجريمة والعبادة، الاله والشيطان، عندئذ لم تأت الحداثة بما هو جديد الا قليلا. ان فكرة التوفيق بين الاضداد قديمة قدم (هيروقليدس). يذكر (هوسر) أن فكرة التوفيق بين الاضداد جاءتنا من فلسفة (نيقولا القوصي) ومن (جيوردانو برونو). وقد ذكر هذا المفهوم بطرق مختلفة، في القرن التاسع عشر: فقد اكتشف (شلنك) مكاناً لا يصله الانسان، مكاناً يحيطه الظلام ويصعب فيه

١٢ ـ آ. هاوس، التاريخ الاجتماعي للفن (لندن، ١٩٥١)، الجزء الرابع، ص ٢٢٤.

١٣ ـ كوتغرد بين، الاعمال الكاملة (ويسباون ١٩٥٩) الجزء الثاني، ص ١٥٦.

١٤ ـ ر. م. رلكه، رسائل (ديسبادن، ١٩٥٠)، الجزء الثاني، ص، ٣٨٢.

التمييز بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي . واكتشف (غوته) في الطبيعة قوة «شيطانية» خارقة تتألف من المتناقضات القسرية والضرورية . ودرس (هيغل) «المطلق» حيث تعايشت فيه ليس الاشياء المتعاكسة حسب، بل حتى المتناقضة. اما (كيركجارد) فقد طالب الانسان بالقفز من فوق هاوية المتناقضات الظاهرية .

اذا اسمينا هذه الظاهرة للحداثة بـ «تكافؤ الضدين»، كما اسماها (بين)، فاننا نكون قد ابتعدنا عن الدقة . في الحقيقة، لا نستطيع ان نعثر في قواميسنا على كلمه واحدة تتضمن كل هذه المعاني المتناقضة والمتعاكسة والمتضادة والمزدوجة والمتباينة وتتضمن كذلك فكرة (ارسطو) التي تقول : «يمكن للاشياء المتناقضة ان تنتج اعلى درجات التناغم والانسجام»، وتتضمن ايضاً افكار (فرويد) و (ينك) في «تكافؤ الضدين» في علم النفس . ما يميز الحداثة ويعقدها هو انها تبدو كأنها تطالب بالتوفيق بين مسارين مميزين متناقضين . فمن جهة، تعترف الحداثة بشرعية الترلبية (Synthesis) الهيغلية العقلية الميكانيكية التي تنتج وحدة متسامية تحافظ على جوهر العنصرين المتنازعين، بينما تحطمهما، في الوقت نفسه، ككيانين منفصلين، كما هي الحال بالنسبة الى أحد شخوص مسرحية «الى دمشق» لسترنبرك التي لا يمكن ان نفهمها ما لم نطبق عليها تركيبة (هيغل) المتكونة من «نعم» و«لا» في ان واحد :[١٥]

الطريحة : اثبات . النقيضة : رفض المزج : الاستيعاب . . . انت تبدأ حياتك بقبول كل الاشياء ثم تستمر في العيش لترفض كل الاشياء . إنْهِ حياتك الان عبر استيعابك كل الاشياء . كن ذا جانب واحد لا اكثر ولا اقل . لا تقل : «اما . . . أو»، بل قل عوضاً عن ذلك : «كِلا . . . و»!

وفي الوقت نفسه، يبدو ان عقل الحداثة في حاجة الى الاقرار بمبدأ (كيركجارد) الداعي الى الرفض الحدسي لهذا، لأنه محض احاطة كل شيء بالضبابية التي تمنع ادراك اي شيء، لذلك ترحب الحداثة بمفهوم (كيركجارد) الذي هو «اما . . . او» بدلاً من فكرة (هيغل) التي هي «كِلا . . . و» . يدعي (كيركجارد) أن «اما . . . او» يجب الا تعدا فاصلتين

---

١٥ ـ فاذر ملچر، في «الى دمشق»، الجزء الثالث، الفصل الرابع، المشهد الثاني .

متباعدتين. بل انهما وحدة لا تتجزأ، ولذلك وجب كتابتها كلمة واحدة. ان لها وظيفة مميزة وهي خلق علاقات حميمة بين متناقضات الحياة وتساعد في الوقت نفسه على احتفاظ تلك المتناقضات بشخصياتها المستقلة الشرعية. ولذلك يبدو ان هدف الحداثة هو التوفيق بين (هيغل) و (كيركجارد). فهي لا ترتبط كلياً بفكرة «كِلا . . . و» ولا بفكرة «اما . . . او» بل انها مرتبطة وغير مرتبطة بهما في آن واحد. اذن، تكون صيغة الحداثة هي: «كِلا / و / (و / أو) / اما / او».

اننا نستطيع ان نتبين هذا الموقف الغامض في كثير من الاعمال الادبية المحدثة، ومع ذلك، لا نعجب عندما نجد كثيراً من الكتاب المحدثين لا يستطيعون، وهذا شيء طبيعي، توضيح اهدافهم «في كلمات بسيطة». ان افكارهم بحد ذاتها محيرة ولذلك لا يمكنهم توضيحها حتى باللغة الشعرية والرمزية الدقيقة ولا حتىٰ باللغة المسرحية او الروائية. كان (هيرمان هسه) من القلة التي حاولت توضيح هذه الافكار. فقد كتب مقالة حاول فيها ان يحدد بعبارات واضحة وصريحة موقفه من الكلمات. يقول انه لو كان موسيقياً لاستطاع ان يؤلف من دون اية صعوبة قطعة موسيقية من حركتين. فاذا ما اخذت جملتين موسيقيتين منها فانك تجدهما تكملان بعضهما بعضاً وتتنازعان وتتجاوبان مع بعضهما، ثم انهما ترتبطان مع بعضهما بصورة حيوية وحميمة. مع ذلك، يستطيع العارف بقراءة النوطة الموسيقية ان يرى ويسمع كل نغمة على حدة كل نغمة تكمل وتعارض الاخرىٰ كل نغمة هي شقيقة للنغمة الاخرىٰ، وفي الوقت نفسه تناقضها وتعاديها. لقد اراد (هيرمان هسه) ان يعبر عن هذا المسار المزدوج عن هذا التناقض بالكلمات التالية:[١٦]

«ارغب دائماً ان أشير بابتهاج الى هذا الخليط المتنافر الموجود في العالم، وارغب دائماً ايضاً ان أذكّر الناس بان في اعماق هذا الخليط ثمة وحدة لا تتجزأ وبان الجمال والقبح، الضياء والظلام، الخطيئة والطهارة، ما هذه الاشياء سوىٰ امور متنافرة ظاهرياً، الا انها في حقيقتها، تتداخل مع بعضها. وبالنسبة الي، فان افضل ما قالته البشرية هو تلك العبارات والصور الشعرية التي تعكس تناقضات العالم، هذه التناقضات الضرورية والمحيرة في آن واحد.» وهكذا تكون

١٦ ـ رتشارد ب. ماتزك، هومان هسة (شتوتكارت ١٩٤٧) ص ١٣ وما بعدها.

«الـرمـوز الـسحـريـة» لـ (هسـه) نوعاً من اللغة الميتافيزيقية التي تحتضن وتوحد كل ما نبذته اللغة التقليدية وتخلق منه عالماً جديداً تكون فيه الاشياء متنافرة ومتشابهة في الوقت نفسه. جاء موقف (هســه) هذا من اللغـة ليسنـد وجهـة نظـر (رونـالـدبـار) القـائلة إن هم الادبـاء المعاصرين ـ منذ (فلوبير) وحتى الان ـ منصب على المشاكل اللغوية حسب.[17]

ـ ٦ ـ

توحي قصيدة «الارض اليباب» (١٩٢٢) بانه يمكن تسمية هذا النوع من الرؤية المحدثة بـ «الرؤية التايرسياسية». يقول (ت. س. اليوت) في هذه القصيدة:

انـا (تـايـرسيـاس) اعيش حيـاتين على الـرغـم من العمىٰ انـا رجل عجوز ذو ثديين انثويين متغضنين الا انني استطيع الرؤية في الساعة الحاسمة.

لقـد أكـد (ت. س. اليوت) نفسه اهمية هذه السطور في تلك القصيدة. يقول (اليوت) في تعليقاته وشروحاته التي الحقها بهذه القصيدة وغالباً ما يُسْتَشْهَدْ بها:

«على الـرغـم من كون (تـايـرسيـاس Tiresias) ليس سوى متفـرج وليس «شخصيـة» حقيقيـة، الا انـه اهم شخصيـات القصيدة، فهو يوحد كل الشخصيات. ولما كان التـاجـر الاعـور الـذي يبيع الزبيب يذوب في شخصية البحار الفينيقي وهذا الاخير بدوره لا يتميـز بشيء عن (فـرديـنـاند) امير نابولي، لذلك فكل النساء امرأة واحدة، وكـل الـرجـال والنسـاء يلتقـون في شخصيـة (تـايرسياسي). في الحقيقة، ما يراه (تايرسياسي) هو جوهر القصيدة.».

وهكـذا فكـل الـرجـال الذين يمكن تشخيصهم كافراد هم رجل واحد، وكل النساء امرأة واحدة، وكل، رجل وامرأة يلتقيان في (تايرسياسي)، هذا العراف الاعمىٰ الذي هو متفرج و «اهم شخصية». فهو اذن محور كل الشخصيات ومرتكزها. وعلى الرغم من عماه، يستطيع (تـايـرسيـاسي) الـرؤيـة في السـاعـات الحـاسمة، في الاوقات التي يفقد فيها الليل والنهار هويتهمـا ويختلطـان الـواحد بالاخر. تشير القصيدة الى ان نعمة البصر تتعارض مع الرؤية. فاذا ركـزنـا نظـرنـا في الظـواهـر المنفصلة للحيـاة نكون قد حولناها الى سلسلة من الاشياء

---

١٧ ـ رونالد بارت، درجة الصفر في الكتابة (لندن، ١٩٦٧) ص ٩.

المتباعدة وغير المترابطة، كما فعلت (مدام سوسوترس)، تلك المستبصرة التي اشتهرت شهرة زائفة بكونها «اكثر النساء في اوربا حكمة»، عندما نركز نظرنا في شيء معين فاننا لا نلتفت الى ما يحيط به، بل نأخذ بفهم العالم كمجموعة من الاشياء غير المترابطة ـ وهذه هي نقطة الضعف عند كل الناس، كما يرى (رلكه) فهو يقول: «كل الاحياء ترتكب خطأ التمييز الدقيق» .[١٨]

ان رؤية (تايرسياسي) هي من نوع اخر. عندما تأتي الساعة الحاسمة يبدأ (تايرسياسي) بعدم الاكتراث بالتركيز الدقيق. في هذا الوقت تتساوى عنده الابهة والقذارة وتصبح كل المضاجع مضجعاً واحداً ويصبح الموت صنو الحياة. انه ينظر الى الناس المحتشدين على جسر لندن كموكب من الاموات. وانه لا يميز بين الماضي والحاضر، فهو يرحب باحد الاشخاص المنتمين الى هذا الجيل كما لو كان ذلك الشخص احد الذين سافروا معه على ظهر سفينة قبل دهور.

ان المستبصرة (مدام سوسوترس) تميز الناس فرداً فرداً: هذا هو البحار الفينيقي وذاك هو التاجر الاعور وهكذا، اما هو فينظر الى كل الرجال وكانهم رجل واحد والى كل النساء وكانهن امرأة واحدة. ان عدم قدرته على التمييز بين الرجل والمرأة نابعة من تكوينه الذاتي: هو رجل وامرأة في آن واحد.

ما تريد قصيدة «الارض اليباب» ان تقوله هو يجب علينا الا نفسر عمى (تايرسياس) تفسيراً سلبياً. انه عمى مبصر يتماشى مع منطق الحداثة الذي يتضمنه بناء القصيدة بكاملها يمكننا ان نعثر على المنطق نفسه في احدى الروايات التي كتبها (الياس كانيتي) في عام ١٩٣٥ واعطاها عنوان «Die Blendung» والترجمة الانكليزية لعنوان هذه الرواية هي «فعل الايمان»، الا اننا نعتقد بان هذه الترجمة غير دقيقة ولا تعكس مضمون الرواية. في رأينا أن ترجمة هذا العنوان الصحيحة هي «المُعْمي The Blinding» او «المحير للبصر The Dazzling» او حتى «الوهم Delusion». بطل هذه الرواية استاذ متخصص في الدراسات الشرقية. يكتشف هذا الاستاذ فجأة ان العمى يمد الانسان بقوة البصيرة. فأثاث مكتبته المبهرج والجميل الذي يعود الفضل في تنسيقه الى زوجته اخذ يشتت افكاره عن كتبه وبحوثه. لذلك اخذ

---

١٨ ـ ر. م، رلكه، الجزء الاول من ديوانه مراثي ديونو

يدرب نفسه على تلمس طريقه بين رفوف مكتبته وعيناه مغمضتان، ثم يبدأ باختيار، كتبه «كالاعمىٰ». وكانت نتيجة هذا السلوك الحتمية انه ارتكب الاخطاء التي يرتكبها الاعمىٰ، ومع ذلك ارتاح للنتيجة. لقد اخذ يدرك قيمة الصدفة والحظ في اكتشاف الاشياء، وهذا يذكرنا بمبدأ (بارتس) القائل إن الفكرة وليدة الصدفة وان «الحظ... يساعدك على قطف ثمار المعنىٰ..»

اننا لا نهدف من اشارتنا الى هذه الرواية الى الايحاء بان (اليوت)، عندما كان يكتب قصيدة «الارض اليباب»، اتبع الاسلوب نفسه الذي اتبعه بطل تلك الرواية. اننا لا نريد ان نوحي بان (اليوت) تلمس رفوف مكتبته كالاعمىٰ ليفتش عن مؤلفات (شكسبير) و(ملتن) او (دانتي) وانه عثر على كتاب «الطيور التي تعيش في الجزء الشمالي الشرقي من اميركا» لـ (چاپمان) او اية كتب اخرى ساعدته على كتابة قصيدة «الارض اليباب». ما نريد ان نقوله هو ان بطل رواية (كاينتي) توصل، عن طريق الغزوات العشوائية التي قام بها في مكتبته، الى دليل عمل فعال: لقد اكتشف عبر عماه المبصر طريقة تساعده على ربط الاشياء ببعضها، ولولا ذلك لظلت تلك الاشياء متباعدة وغير مترابطة. اصبح العمىٰ وسيلة من الوسائل التي يستطيع المرء بواسطتها التوصل الى التفاهم مع الحياة، ولا يتم هذا التفاهم الا عن طريق فلسفة الصدفة.

لقد اعتقد بطل (كاينتي) بان «العمىٰ سلاح ضد الزمان والمكان هذان العنصران اللذان يكونان وجودنا المحفوف بالمعميات القاتلة. فالعمىٰ يسهل تقارب الاشياء من بعضها ومن ثم ايجاد العلاقات بينها، هذه العلاقات التي لا تتحقق بدونه». ان عماه المبصر هذا يشبه العمىٰ الذي يصيب العيون المغرورقة بالدموع او العيون الملتهبة او العيون التي يغلقها الناس من اجل الحلم او الحب او الموت، انه ذلك العمىٰ الذي «ينفذ الى اعماق النور». ان هذا العمىٰ، كما يُدَّعىٰ، يعطي معنى حقيقياً للحياة، اعمق من ذلك المعنىٰ الذي تلتقطه العيون السليمة والمعافاة.

يعتقد الكثير بان هذا الموقف من الاشياء لا ينتج سوىٰ حالة من الاختلاط والتشويش الكامل الذي هو سمة القرن العشرين. ويعتقد ايضاً بانه تهديد للاسس التقليدية التي قام عليها نظام الكون. ان كلمة «نظام» تذكرنا بنظام الكواكب السيارة حيث الاشياء منظمة

ومتلاصقة مع بعضها بفضل قوة التماسك، وان اي خلل في هذا النظام معناه الفوضى:
«اذا سقطت الاشياء ولم يعد المركز قادراً على جذبها» «ستعم الفوضى».

ان مفردات مثل: الفوضى والتفكك والتشرذم... تعني الابتعاد والانفصال. الا ان ما يحدث في الحداثة خلاف ذلك، فالاشياء تسقط لا لتبتعد، بل لتقترب وتتوحد (وهذا يعيد الى الاذهان المعنى الحرفي لكلمة «الرمز Symbol» المشتق من الكلمة اللاتينية «Symballein» التي تعني «يجمع»). تعد الحداثة «المركز» قوة جاذبة وليس قوة طاردة او نابذة، وعليه تكون النتيجة التوحيد الاسمى وليس التفكك والتشرذم ان تهديد النظام لا يأتي من تحطيم نظام الكواكب السيارة، بل من عدم الاعتراف بنظام الأرشفة. فالارشفة تعني تجميع الخلاصات والملفات ووضعها في مكان واحد، اي تجميع امور كثيرة مختلفة ومتشابهة في آن واحد. اذا وجدنا المفاهيم تتغير اسرع من اللغة فلا يتبع ذلك سوى التوتر الاني. واذا وجدنا الفكرة تفرض نفسها على التجربة واذا وجدنا النظام اللغوي، الذي يكون من واجبه بلورة الوضع الجديد، يعاني من تصورذاتي، فمن المؤكد ستتبع ذلك ازمة حضارة ومن ثم سيتبعها «عهد حضاري» جديد.[19]

---

١٩ ـ هذه العبارة تعود الى ديفزجونز، راجع كتابه: الفترة والفنان (لندن، ١٩٥٩) ص ١٣٩

الفصل الثالث

جغرافية الحداثة

من جملة الملامح الواضحة للحداثة سعة رقعتها الجغرافية وتعدد جنسياتها. اذا تدبرنا نمط تطور الحداثة من الشرق الى الغرب، من روسيا الى الولايات المتحدة سنلاحظ ما يلي: بروز الظواهر الفنية، انفجار الوعي، والتنازع بين الاجيال. ان هذه الجوانب الثلاثة لمسيرة الحداثة حدثت في كل اقطار تلك الرقعة الجغرافية الشاسعة بصورة متشابهة، الا ان هذا لا يعني انها (الجوانب الثلاثة) جاءت في زمن واحد. كان لكل بلد ساهم في رفد تيار الحداثة تراث حضاري وتوتر اجتماعي وسياسي خاص به، اي كان لكل بلد خصوصيته الوطنية التي اضفاها على الحداثة. ان احد الاسباب وراء هذه الخصوصيات، كما يقول (مالكم برادبري) كاتب المقالة الاولى في «جغرافيه الحداثة»، هو ان المدن هي الاماكن الطبيعية للحداثة، هذه المدن المحلية التي تطورت فيما بعد الى مراكز عالمية. اما المقالات التالية فانها تنتقي بعض المدن المهمة للحداثة في فترات تميزت بالزخم الحضاري الكبير، مدن تمثل مراكز الحداثة الالمانية من بداياتها كبرلين وفينا وبراغ. ثم نجد موسكو وبتروسبورغ اللتين كانتا تعجان بالرمزية قبل الثورة [الروسية]. وهناك مدينة باريس التي شهدت أعنف المعارك من اجل تثبيت الحداثة. بالاضافة الى مدن لندن

ونيويورك وشيكاغو. هناك حتما فجوات لم يغطها هذا الفصل، بل ستغطيها فصول اخرى من هذا الكتاب فجوات مثل الوهيمية الاسكندنافية، تمرد المستقبلية الايطالية، برلين في عقد التعبيرية وباريس بعد الحرب الاولى. انا لا ندعي صفة الشمولية لهذا الفصل، انه يحاول ان يبين بعض جوانب الحداثة في عدد من المراكز الحضارية.

أ ـ مدن الحداثة

مالكم برادبري

ان الكثير من جوانب ادب الحداثة التجريبية، الذي برز في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وتطور الى الصيغة التي نعرفها الان، كان فن المدن لاسيما المدن التي كان قاطنوها يتكلمون لغات شتى كانت تلك المدن، لاسباب تاريخية متعددة، تعج بالنشاط واشتهرت كمراكز للتبادل الحضاري والفكري. نجد احياناً، في تلك العواصم الثقافية والسياسية جواً متطوراً من الفنون والافكار الجديدة، ولم يستقطب ذلك الجو الكتاب الشباب المحليين. الحقيقيين والمزعومين، حسب، إنما استقطب حتى الفنانين ورحالة الأدب والمنفيين من البلدان الاخرى. امتازت تلك الحواضر بمقاهيها ونواديها الليلية ومجلاتها وناشريها ومعارضها، تلك الاجواء التي شجعت الانشطة الجمالية الجديدة. اننا نجد في تلك الاجواء الاجيال تتنافس والحركات الفنية تتصارع، وقد اشتد الصراع بين تلك الفئات الى درجة اتخذ فيها شكل الحملات الاعلامية. عندما تذكر الحداثة فاننا لا يمكن الا ان نتذكر اجواء تلك المدن وما سادها من افكار وحملات وفلسفات وقضايا سياسية،

اجواء مدن مثل برلين وفينا وموسكو وسان بترسبورغ في نهاية القرن الماضي والى السنوات الاولى من الحرب الاولى. كما نجد تلك الاجواء في مدينة لندن في السنوات التي سبقت

الحرب وفي مدن زيورخ ونيويورك وشيكاغو في سنوات الحرب وفي مدينة باريس في كل الاوقات .

من الطبيعي ان تكون تلك المدن اكثر من اماكن للّقاءات العابرة ليس غير . كانت اوساطاً انتجت كل ما هو جديد في الفن والفكر نتيجة للتوترات والصراعات الفكرية التي كانت سائدة فيها وقتئذٍ . لقد عرف عن اغلب تلك المدن قديماً أنها كانت تؤدي دوراً انسانياً راسخاً . فقد كانت مراكز فنية وحضارية تقليدية . كانت اماكن للفن والمعرفة والافكار . وفي الوقت نفسه نجد في تلك المدن بيئات تحتضن كل ما هو جديد من تعقيد وتوتر خاص بحياة المدن وترتكز عليه الكتابات الحديثة . كان هناك ترابط وثيق بين الادب والمدن . ففي هذه المدن نجد المؤسسات الادبية الاساسية : الناشرين وحماة الادب والفن والمكتبات العامة والمتاحف ومحلات بيع الكتب والمسارح والمجلات ونجد في هذه المدن ايضاً الاحتكاك بين الحضارات والتجارب على اشده ، نجد فيها التجديد والنقاش ووقت الفراغ والمال والتغييرات الادارية السريعة وتدفق الزوار وضجيج اللغات المختلفة والتجارة في الافكار والاساليب والفرصة في التخصص الفني . ظل الكتاب والمفكرون مدة طويلة يضمرون العداء والبغضاء للمدن ويحلمون في الهرب من رذائلها واجوائها وساكنيها ، وهذا ما نجده في الادب الرعياني (Pastoral) الذي هو بحد ذاته انتقاد للمدينة وتطلع الى تجاوزها . لقد ارادت تلك المجموعة من الكتاب ان توحي بان الحضارة بكل اشكالها الراسخة تقع خارج حدود المدن .[1] ومع ذلك كان الكتاب والمفكرون يترددون غالباً الى المدينة بحثاً عن الفن والتجربة والقضايا التاريخية المعاصرة ، ولادراك ابعاد قدراتهم الفنية . كانت للمدينة قوتان : طاردة وجاذبة في آن واحد وقد زودت هاتان القوتان الكتاب بالموضوعات والمواقف التي عكستها ابداعاتهم الادبية . لقد استحالت المدينة عند الكتاب الى شيء اقرب الى الرمز منه الى المكان المادي ، بل اصبحت بالنسبة الى بعضهم الرمز بعينه ، وهذا ما نجده عند

ـ) و(جونسون) و(بودلير) و(دستويفسكي) و(دكنز) و(جويس) و(اليوت) و(پاوند) ، على الرغم من ان كل كاتب من هذه المجموعة تعامل مع المدينة بطريقته الخاصة ، اذا كانت الحداثة هي ، على وجه التحديد ، فن المدن ، فهذا يعود الى حد ما الى ان الفنان

١ ـ ناقش هذا الموضوع مورتن ولوسيا وايت في كتابهما الموسوم المفكرون والمدينة (كيمبرج ، ماساشوتس ، ١٩٦٢) .

المحدث، كاخوانه من البشر، انجذب الى روحية المدينة الحديثة التي هي بدورها روحية المجتمع التكنولوجي الحديث. لقد استحوذت المدينة الحديثة على الكثير من وسائل الاتصال الاجتماعي وعلى الكثير من السكان وكذلك على الكثير من التجارب التكنولوجية والتجارية والصناعية والفكرية. اصبحت المدينة تعني الحضارة او ربما الفوضىٰ التي تلدها الحضارة، واصبحت ايضاً القَيِّم على ديمومة النظام الاجتماعي والمُوَلِّد لتغييره ونموه ايضاً.

وهكذا اصبح للفن الحديث علاقات خاصة مع المدينة المعاصرة. فهو، من ناحية، يؤدي دور الحافظ الجامع لحضارتها ومن ناحية اخرى يؤدي دور المحفز لابداع الجديد. كان لهذه الخاصية للحداثة جذورها الممتدة في اعماق الحواضر الثقافية الاوربية. يعرف علماء الاجتماع الحواضر الحضارية بانها المدن التي تستحوذ على بعض الوظائف الخاصة بها وتجعلها مراكز للتبادل الحضاري واماكن لحفظ التراث، انها الاماكن التي تجتمع فيها الاخبار المهمة وتستقطب المتخصصين وتشجع كل ما هو جديد. الا ان اغلب العواصم الاوربية كانت مدناً حديثة فريدة في نوعها حقاً، فهي تسعىٰ الى التغيير والمحافظة في ان واحد. لقد كانت مراكز للنشاط الفكري في وقت ازداد فيه عدد رجال الفكر واخذوا يشعرون بانهم يكونون طبقة متميزة عن غيرها من الطبقات الاجتماعية.

كان هم هذه الطبقة منصباً على التغيير والتطلع الى المستقبل. كانت تلك المدن مراكز للمهاجرين من الريف، فقد ازداد فيها النمو السكاني ومن ثم الضغوط النفسية. في تلك المدن نجد التكنولوجيا والاساليب الجديدة والنزعة الى التحرر. شهدت تلك المدن المرحلة الثانية من الثورة الصناعية التي تميزت بسلبياتها ومع ذلك كانت فيها اتجاهات الى الديمقراطية الشعبية كانت تلك المدن مراكز للنشاطات السياسية. واتضح لكثير من الناس ان المدن اصبحت في نهاية القرن التاسع عشر جزءاً من اضمحلال العلاقات والالتزامات الطبقية والاقطاعية. واثر ذلك الوضع في الفنانين وشجعهم على التفتيش عن قيم جمالية جديدة مستمدة من واقع المدن الجديدة، كما يقول (فرديناند تونيز). [٢] فليس من المصادفة ان يكون القرن التاسع عشر احد القرون المشهودة في الغرب. كان قرناً تحرر فيه الكتاب والفنانون من الاتكال على رعاة الحضارة واخذوا يشعرون بما نسميه الان بالغربة (alienation)

---

٢ ـ فرديناند تونيز، المواطنون والمجتمع (لايبزك، ١٨٨٧).

. ولم يكن من المصادفة ايضاً ان نجد نمو المدن ونمو سكانها وما تبع ذلك من احتكاك وتغيير وادراك جديد، كان ذلك النمو يتزايد مع الرغبة الجامحة في الإتيان بالتجديد الحضاري وبالشعور بتأزم القيم وبالتعبير الفني. ففي الولايات المتحدة يمكننا ان نلمس تلك الظاهرة من التحضر بصورتها المتطرفة. وصف (جوسيا سترونك Josia Strong) المدن الحديثة بـ «المراكز العاصفة للحضارة» وذلك بسبب مشاكلها الاجتماعية المتزايدة وانصهار الطبقات والاجناس فيها وبسبب تناقضاتها الاجتماعية وتناميها اللامعقول ـ وكانت كذلك حقاً. وهذا ما انعكس فعلاً على الفن الحديث. فقد انعكست الفوضىٰ الحضارية في المدن المختنقة بالسكان وباللغات المتعددة على النصوص الادبية واللوحات المحدثة.

لم يكن ذلك الامر مقتصراً على الحداثة وحدها، اننا نجده في المذهبين الطبيعي والواقعي وبخاصة في حقل الرواية العاكسة لهذين المذهبين. لقد اصبحت الرواية مفككة وعملية وواقعية. ومن المؤكد أن الكثير من موضوعات الرواية كان مستمداً من موضوعات وحقائق ماثلة في المدن الكبيرة المعاصرة، موضوعات تمتد من تأكيد البيئة الخارجية الواقعي الى حركة الجماهير، الى ظهور القوى المختلفة. واصبح الروائي يعالج موضوعات المدينة باسلوب الصحفي او العالم الاجتماعي، وهذا ما نجده، على سبيل المثال، في روايات (ستندال) و(بلزاك) و(دكنز) و(دستويفسكي) و(ستيفن كرين). كتب (جورج كسنك George Gissing) مرة «انني مجبر على المكوث في لندن لانه يتوجب علي ان اعمل بجد من اجل جمع المادة الجديدة». لقد اصبحت المدينة مادية بكل معنىٰ الكلمة. وحاول بعض الكتاب التعامل مع هذه الخاصية المادية لها تعاملاً فنياً. (يقول (زولا): «اول ما افكر فيه هو التناسق (بين اجزاء الرواية) واذا تم ذلك ستولد القصة من الملاحظات المتجمعة التي يقود بعضها بعضاً بفضل الشخصيات. اما الخاتمة فهي ليست اكثر من كونها نتيجة طبيعية محتمة»). يبدو ان الحداثة طرحت من حساباتها هذه «النتيجة الطبيعية المحتمة» الموجودة في «المدن الحقيقية». واستعاضت الحداثة عن هذه المدن الحقيقية، ذوات المعامل الصغيرة والفنادق والحوانيت والامال والرغبات الانسانية التي صورها (زولا) و(درايزر)، بالمدن «غير الحقيقية» التي تعني مدن الحرية والخيال والانانية التي صورها (بودلير) و(كونراد) و(اليوت) و(بيلي). يقول (ريمود وليامز) إن رواية المدن المعاصرة

تكشف عن وعي «ذاتي مكثف» للمباني والضوضاء والمرئيات والروائح التي تتضمنها المـدينـة» .[٣] ينظـر المذهب الواقعي الى الأشياء نظرة انسانية وينظر المذهب الطبيعي اليها نظـرة علميـة صرفاً، اما الحداثة فتنظر اليها نظرة جماعية سريالية . المدينة بالنسبة الى الفن الـواقعي مركـز للتحـرر والانتقال الى ما هواحسن، وهي بالنسبة الى المذهب الطبيعي مركز شاسع منظم ينبض بالارادة الانسانية ويتجاوزها في آن واحد، انها غابة او هوّة مظلمة تحفها المخاطر، اما بالنسبة الى الحداثة فهي بيئة للوعي وللانطباعات الشخصية المتقطعة، انها مدن (بودلير) و (دستويفسكي) و (اليوت) «التي تختلط فيها كل ضروب الفسق»[٤] .

عالجت الكتابات المحدثة، الشعرية منها والنثرية، موضوعات وتجارب مستمدة من المدينة[٥] نجد هذا في «الجوع» لها مسن و «الاميرة كاساماسيما» لجيمس و «ماجي» لستيفن كرين و «الـوكيـل السـري» لكونراد و «هيوسيلون موبرلي» لپاوند، وفي قصائد (مايكوفسكي) وروايـات (سڤيڤـو ترست) وفي قصيـدة «الارض اليبـاب» لاليوت و «الجسر» لهارت كرين و «السيـدة دالاوي» لفـرجينيـا وولف و «المعمي» لكـانيتي و «پيتـرسن» لوليم كارلـوس وليم و «الغثيان» لسارتر. المهم في الموضوع هو ان هؤلاء الكتاب انجذبوا الى المدينة واستساغوا منـاظـرهـا وعـدوهـا «نظاماً حياتياً مبنياً على اساس جديد متكامل» . لذلك اخذوا يستمدون مادتهم ووجهـات نظـرهم منهـا . اخذوا ينظرون الى المدينة التي يعيشون بين ظهرانيها عن بعـد وكأنهم لا ينتمـون اليهـا، كانـوا يتعـاملون معها بعيداً عن اصولهم الطبقية وانتماءاتهم وواجبـاتهم الاجتمـاعيـة وكأنه لم يكن لهم اي دور حضاري فيها . لقد اصبح الفنان، على الـرغم من انغمـاسـه في المـدينـة، كالمفكـر غير الملتزم بقضايا مجتمعهِ، فهو مقطوع عن

---

٣ ـ ريمـونـد وليـامـز، الـروايـة الانكليـزيـة من دكنـز الى لورنس (لندن، ١٩٧٠). عاد (وليامز) وعالج هذا الموضوع بصورة مستفيضة في كتابهِ الموسوم القرية والمدينة (لندن، ١٩٧٣).

٤ ـ لمزيد من المعلومات عن المواضيع والقصائد المستمدة من المدينة، انظر بصورة خاصة: مونرو ك. سپيرز: ويونيسس والمـدينـة: الحداثـة في شعـر القـرن العشـرين (نيـويورك ولندن، ١٩٧٠). ينظر ايضاً: فرانك كيرمود، «ت. س. اليوت» المنشور في كتابهِ الموسوم مقالات معاصرة (لندن، ١٩٧١). يناقش (كيرمود) في هذه المقالة المدينتين المتناقضتين في قصيدة «الارض اليباب» لـ (اليوت).

٥ ـ للمزيد من المعلومات يرجع الى المقالتين المنشورتين في هذا الكتاب، الاولى بعنوان «شعر المدينة» لـ (جورج هايد)، والثانية بعنوان «المدينة في الرواية الروسية الحديثة» لـ (دونالد فانكر).

اصـــولـه ولا ينتمي الى ايـة فئـة ، وكـل همـه منصب على التطلع الى المستقبـل عن طريق التجـديـد . كان شأنـه شأن (ستيفن ديـدلس) الـذي قطـع كل رابطه تربطه بالعائلة والاصل والدين . اصبح الفنان يلهث وراء الاشكال الجمالية حسب وهذا هو احد جوانب الحداثة ، امـا الجـانب الاخـر لهـا فهـو ان بعض الفنـانين اخـذوا ينغمـرون في القضـايـا الحضـارية الجـديـدة . من هنـا نرى ان للحداثة جانبين : جانب الضياع وعدم الالتزام ، وجانب التحرر والبحث عن الـذات . يمثـل ديـدلس في روايـة «صـورة فنان في شبابه» الجانب الاول ، اما (پول مورل) في رواية «ابناء وعشاق» و (جورج ولارد) في رواية «واينزنبرك ، اوهايو» وكثير من ابطال الروايات الاخرى فانهم يمثلون الجانب الاخر اذ نجدهم في نهاية الروايات يحاولون اعـادة صيـاغـة انفسهم وكأن اعـادة الصيـاغـة هذه لا تتم الا في اجـواء المـدن حيث «يولد الانسان بصورة عنيفة ليواجه حياة عنيفة» . كما يقول (جوليوس هارت) في قصيدته الموسومة «رحلة الى برلين» . (٦)

وهكـذا عادت المـدن الى الفن وعـاد الفن الى المدينة . الحداثة بحد ذاتها فن مديني ، انهـا الفن الفكـري المتخصص ، انها فن متذوقي الجمال . انها تذكرنا بسلطة الحضارة وما تحتويه من مفارقات . انها اكثر من ذلك ، انها فن عالمي حقاً . الحداثة تعني كل ما تحتويه هذه المـدن من اثـار واشكـال فنيـة . قد يركـز الكاتب على قضايا اقليمية ومحلية يعيشها هو بالـذات ـ كمـا فعـل (جـويس) و (همنغـواي) بالنسبة الى دبلن وغابات مشيكان ـ لكن هذه الاقليميـة قد تتحـول الى عالميـة حسب قدرة الكـاتب وبـراعته . فقد يحاول الفنان ان يميز نفســه عالمياً عبـر قدرتـه على عدم الاستقـرار في مكـان واحـد وعـدم الالتزام بالتكلم بلغة واحـدة ، كمـا يقـول (جـورج شتـاينـر) في كتـابه الموسوم «ماوراء الاقليمية» (١٩٧٢) . فـ (اوسكار وايلد) كتب (سالومي) بالفرنسية وكتب (پاوند) بلغات متعددة ، وعندنا الان (بكت) و (نـوبـوكـوف) اللذان يكتبـان باكثـر من لغة . (٧) وهكذا تكون الحداثة موازية للهجرة والنفي اللذين مارسهمـا كتـاب مثـل : (جـــويس) ، و (لـورنس) و (مـان) و (بـرخت) و (اودن) و (نـوبـوكـوف) ، هذا النـوع من الحـداثـة التي نجدها في مدينة زيورخ ابان الحرب العالمية

---

٦ ـ ناقش (رتشارد شيپرد) هذا الموضوع في مقالته الموسومة «الشعر التعبيري الالماني» والمنشورة في هذا الكتاب .

٧ ـ جورج ستاينر، ما وراء الاقليمية : ابحاث في الادب وثورة اللغة (لندن ، ١٩٧٢) .

الاولى وفي نيويورك ابان الحرب العالمية الثانية. اصبح الكاتب نفسه عضواً في مجموعة عشقت الترحال والاستكشاف الحضاري. فمن الكتاب من آثر الترحال الطوعي ومنهم من اجبر عليه، كما هي الحال بالنسبة الى (نوبوكوڤ) بعد الثورة الروسية. قد يستلهم الفنان اعماله من مدن مثالية بعيدة، كما هي الحال بالنسبة الى (جورج مور) الذي عبر عن هذا الموضوع بكلمات اعجبت معاصريه في اواخر القرن التاسع عشر:[٨]

فرنسا! ترن هذه الكلمة في اذني وتشع امام ناظري. فرنسا! انها توقظ كل أحاسيسي من الرقاد. انها كالصرخة التي يطلقها الرجل المكلف بتنبيه البحارة عندما تكون السفينة على وشك الاقتراب من اليابسة: «الارض امامنا». لقد عرفت أنني لابد من ان اذهب الى فرنسا واعيش فيها واصبح فرنسياً. لم اكن اعرف متى او كيف، كل ما كنت اعرفه هو انني لابد من ان اذهب الى فرنسا.

لقد وضحت (كيرترود ستاين) هذه الفكرة اكثر عندما قالت: «لابد من ان يكون للكتاب بَلَدان، البلد الذي ينتمون اليه بالولادة والبلد الذي يعيشون فيه فعلاً» واضافت موضحة انتماء ها هي بالذات قائلة: «اميركا بلدي وفرنسا بيتي»[٩] مثل البلد الثاني للبلد الاول مثل الروح للجسد. إن العاصمة الحضارية تعزز من قدرة الفنان على الابداع. وفي بعض الاحيان وجد الكتاب ملاذهم ومبتغاهم في عواصمهم الوطنية التي اغنتهم عن التفتيش عن عواصم اخرى نائية، وفي احيان اخرى اخذوا يتطلعون الى عواصم اخرى، كما هي الحال بالنسبة الى الكتاب الروس والاسكندنافيين الذي اختاروا برلين وباريس. اما الكتاب الاميركان فقد اختاروا باريس في العشرينات من هذا القرن. اننا نستطيع ان نرسم الخرائط ونوضح عليها المراكز والمقاطعات الفنية وليست السياسية او الاقتصادية على الرغم من الارتباط الوثيق والمؤكد بين هذه الجوانب. تتغير هذه الخرائط بتغير القيم الجمالية: من المؤكد أن باريس بالنسبة الى الحداثة هي الموطن الام، انها الينبوع الذي يروي غليل البوهيميين والمهاجرين والمتطلعين الى التسامح والصدر الرحب. على هذه الخرائط نلاحظ افول نجم المدينتين: فلورنسا وروما وبزوغ نجم مدينة لندن الذي سرعان ما يأفل

٨ - جورج مور، اعترافات شاب (لندن ١٨٨٨).

٩ - كيرترود ستاين - فرنسا، باريس (نيويورك ولندن، ١٩٤٠)، ألس. ب. توكلاس الذاتية (لندن، ١٩٣٣).

لتحل محله نجوم مدن برلين وميونخ وڤينا . هذا هو المسار الجغرافي الرئيس والمتغير الذي اتخذته الحداثة وحدده مسار الكتاب والفنانين وما أتوا به من موجات فكرية وثورات فنية مهمة .

نجد ، ضمن حدود هذه العواصم ، قرى فنية عالمية اخذ الكتاب والفنانون يؤمونها ، قرى مثل مونتبارناس وسوهو وقرية كرينج ، قرى سادها جو من «الاقليمية العالمية» ، كما يقول (روجر شاتوك) في معرض حديثه عن الادب الطليعي الفرنسي .[10] اكتسبت هذه القرى صفة العالمية لانها كانت مراكز اتصال بالعالم الخارجي وتأثير فيه ، ذلك الاتصال الذي جعل الحداثة حركة عالمية . لقد اعتمدت الحداثة كثيراً ليس على ما انتجه الكتاب والفنانون في تلك المدن فقط وانما على استعدادهم للتنقل الى مدن اخرى ومزاولة النشاط هناك . وهكذا انتقلت (كيرترود ستاين) من الولايات المتحدة الاميركية لتستقر في باريس في عام ١٩٠٣ . وبعد مرور عشرين سنة على ذلك التاريخ اخذت تؤثر تاثيراً كبيراً على الجيل التالي بربطها الرواية الاميركية بالحركة التكعيبية . وهكذا ايضاً كان شأن (سترنبرك) الذي انتقل الى جنوبي اوربا ليربط المسرحية الاسكندنافية بالحركة التعبيرية الاوربية الوسيطة . اما الحركة التصويرية فقد جاء بها الكتاب الاميركان المغتربون الذين استقروا في لندن بعد الحرب مباشرة وكذلك الحال بالنسبة الى الحركة الدادائية التي ابتدعها المنفيون من المانيا ومن بلدان اخرى الذين استقروا في زيورخ خلال الحرب . في العشرينات من هذا القرن اصبحت باريس ، تقريباً ، المدينة الام للحداثة حيث استقطبت المهاجرين الروس والكتاب الدادائيين من زيورخ ، واستقطبت كذلك جيلاً كاملاً من الكتاب الاميركان الشباب ذوي النزعة التجريبية . وظلت باريس محافظة على مؤسساتها الحضارية شبه الدائمة ، التي كان الكتاب الشباب في أمس الحاجة اليها ، على الرغم من الانهيار الاقتصادي والاخلاقي الذي تبع الحرب الاولى . اصبحت باريس المدينة العالمية المميزة ، مميزة بفوضاها وبأستمراريتها في العطاء . كانت مدينة متحضرة ، متسامحة ، قلقة ، نشطة ، متطرفة ، والاهم من ذلك كانت مدينة مستمرة على العطاء . عندما جاءت الحرب العالمية الثانية اصبحت نيويورك ، الى حد ما ، وريثة باريس ، الا ان الحداثة لم ترتبط بمدينة واحدة ، فقد

---

١٠ ـ روجر شاتوك ، الفن في فرنسا ، ١٨٨٥ ـ ١٩١٨ (لندن ١٩٥٩) .

كانت، كما ستوضحه المقالات اللاحقة، خلاصة ما قدمته العواصم والشعوب والحركات الفكرية والجمالية المختلفة.

ب - برلين وظهور الحداثة (١٨٨٦ - ١٨٩٦)

جيمس ماكفارلن

في صيف عام ١٨٩٣ كشف (ارنــوهــولــز) لزميله (پـول ارنست) عن خطته في سلسلة مسرحية تحمل عنواناً شاملاً «برلين في المسرحيات». كان يقصد من وراء ذلك تصوير برلين بالاسلوب نفسه الـذي صور فيـه (زولا) المجتمع الفرنسي في عهد الامبراطورية الثانية في روايتـه «روجـون ماكار». لقد اشيع وقتئذ أن (هولز) كان يعتزم كتابة عشر مسرحيات، واشيع ايضاً انه كان يخطط لكتابة خمس وعشرين مسرحية. ظهرت المسرحية الاولى والاخيرة من هذه السلسلة وهي تحمل عنوان «الارستقراطيون الاجتماعيون» في عام ١٨٩٦. بعد ظهور تلك المسرحية غير الكاتب عنوان السلسلة، لا بل كل خططه تغييراً جوهرياً، فاصبح عنوان السلسلة الجديد هو «برلين: نهاية عصر من النشاط المسرحي». يوحي هذا العنوان الجديد بانه كان هناك شعور قوي بـ (نهاية) الاشياء عند من عاش في برلين في عام ١٨٩٦. فمنذ عام ١٨٨٦، العام الذي تأسست فيه جمعية (درچ) الادبية، حتى عام ١٨٩٦ شهدت برلين اضطـرابـاً وتهيجـاً في النشـاط الادبي والفكـري. فخلال العشر سنوات تلك اصدر الكتاب البيـانـات الادبيـة واسسوا الحركات والتكتلات والفرق المسرحية وطبعوا الدوريات وتعالت صيحاتهم وشتائمهم الاجتماعية، وتوحدوا واختلفوا ليتحدوا مرة ثانية، وانغمروا في القضايا والمنـاورات السيـاسيـة والفكرية بحماس شديد. ويبدو ان برلين في عام ١٨٩٦ استهلكت نفسها وساد فيها الصمت الذي لم يكن مالوفاً من قبل. يذكر احد معاصري تلك الفترة (فرانز سير ڤانيس) وكله الم أن في عام ١٨٩٦ لم يكن في برلين ما يغري الكتاب الشباب بالقدوم

اليهـا والتـزود بالتجـربـة الادبيـة الاصيلة . ويبـدو ان المـرحلة الاولى من الحداثة في برلين انتهت في ذلك العام ليتبعها عقد من الهيجان «التعبيري» .

في عام ١٨٩٦ اصبحت برلين مهجورة فعلياً بالنسبة الى من تعود على حياتها الاجتماعية الصاخبة فيما مضى فلم يعد احد يرى (كير هارت هاوبتمان) الا قليلاً ، على الرغم من ان مسرحيته «فلوريان كاير» كانت قد عرضت في شهر شباط من ذلك العام . لقد مثلت بصورة بعيـدة كل البعـد عن أصـول التمثيـل التقليـديـة . وولد عرض تلك المسرحية الانطباع بان الكتـاب المخضـرمين سيعـودون الى السـاحـة ، الا ان ذلـك لم يحدث ابداً . فنادراً ما كان النـاس يرون (ارنـو هونـز) لانه اعتكف واثر العزلة . عاش (رتشارد ، هميل) معتكفاً في مدينة پانكو كأنه كان يهدد الناس بأنه سيعيش منعزلاً في مدينة اخرى ابعد ان لم يتركوه وشأنه . اما تلك العبقـريـة البـولـونيـة التي عاشت في برلين في اوائـل التسعينـات من القرن الماضي ، ويقصـد بهـا (ستـانسلو پرزيبـزڤسكي) ، فقـد انسحبت بهدوء بعد خيبات امل متعاقبة . خذ ايضاً الكاتب السويدي (اولا هانسن) وزوجته (لورا مارهولم) اللذين عرفا بافكارهما المثيرة والمؤثرة ، فانهما تركا برلين وعاشا في باڤاريا . وترك (ماكس هالب) و (ارنست ڤون ڤولزوكن) برلين واستقرا في ميونخ . وعاش (اوتو جوليوس بيرباوم) في التيرول . واستقر (جوليوس مير - كراف) في باريس . وما تزال الاماكن التي عاش فيها . . (ماكس دوثندي) مجهولة . نجد في الفتـرة نفسهـا كثيـراً من المشـاريع الادبية والفكرية التي لم تحقق الامال المرجوة ، وهذا ما احـزن من كان يتطلع الى انبعـاث دور مدينـة برلين الحضـاري . خذ مثـلاً المجلة الدورية (فري بوهن) التي عادت الى الصدور في عام ١٨٩٤ وهي تحمل عنواناً جديداً - (نيو دويچ رندشاو) ، فانها لم تتمكن من ان تروي تحليل الكتاب الشباب في تلك الفترة ، وهذا ايضاً ينطبق على مجلة (پان) . حين صدر العدد الاول من مجلة (پان) في عام ١٨٩٥ اخذ الكثير من الادباء يعقدون الامال عليها الا ان كل تلك الامال ذهبت ادراج الرياح ، وذلك لضحالة مستوى اعدادها اللاحقة . يرى (سيرڤايس) أن كل هذه العوامل ساعدت على ايجاد الشعور بالاحبـاط عنـد الادبـاء الشبـاب الذين «تشتت عندهم روح التضامن وتشرذمت قواهم وساد بينهم العـداء الـذي ظل مكبـوحاً فترة طويلة . فقد تقوضت الاشياء وانهارت على كل جانب

واصبح أن العاصمة فقدت هيبتها»[1]

كان الفراغ الظاهري الذي عم برلين في عام ١٨٩٦ فراغاً نوعياً وليس كمياً. تدلنا الارقام والاحصائيات الى أن رقعة مدينة برلين كانت تتوسع بصورة مزعجة، وبخاصة بعد ان اصبحت عاصمة لالمانيا الموحدة. كان عدد نفوسها (٨٢٦و٠٠٠) في عام ١٨٧١ واصبح في عام ١٨٨٠ (١و١٠٠و٠٠٠)، وفي عام ١٨٩٠ ارتفع الى (١و٦٠٠و٠٠٠) وتجاوز المليونين في عام ١٩٠٥. اما ترتيب حجمها فكان الثالث بعد لندن وباريس. كانت برلين مركز البرلمان الامبراطوري ومركز المجلس التشريعي البروسي ايضاً وكان الامبراطور الالماني يقيم فيها بصورة رئيسة. وصبت فيها موجات عارمة من السكان، مما ادىٰ الى الارتفاع الكبير في الايجارات. وازداد نفوذ تلك المدينة العسكري والرسمي. وهكذا اصبحت برلين منافساً قوياً لمدينة باريس من حيث الرفاه المادي والمعنوي. واتخذت الاجراءات الفعالة لتحسين الاوضاع الصحية، وتحسنت ظروف السكن، ومع ذلك أوجدت تلك الظروف الجيدة انواعاً لا تعد ولا تحصىٰ من طرق الاستغلال. لقد ازدهر التصنيع وتوسع في برلين بصورة لم تشهدها اية مدينة المانية اخرىٰ. في ثمانينات القرن الماضي نافست ميونخ فترة قصيرة برلين في الزعامة الحضارية في المانيا، الا انها تضاءلت امام برلين في فترة الثمانينات، فقد اصبح عدد سكانها ربع مليون، ولم يكن من ضمن هذا الربع سوى القليل من السكان الذين كانوا ينتمون الى الطبقة العاملة. قيل اذا اخذنا سبعين فرداً من سكانها لابد من ان نعثر في هذا العدد على شاعر ورسام ونحات وموسيقي، في حين لم تكن المدن الالمانية الاخرى تعني شيئاً للفنانين والمفكرين لانهم لم يجدوا فيها سوىٰ القليل من حوافز الابداع. اكتشف (ماكس دوثندي) في عام ١٨٩١ حقيقة عكرت صفو مزاجه، اكتشف انه لم يكن احد من المسؤولين عن دار الكتب التابعة لجامعة ڤرزبرك قد سمع باسم (نيتشه)، ولا نريد ان نقول ليس في تلك الدار اي كتاب من كتبه!!. وعلق (دوثندي) بعدئذ على ذلك تعليقاً مشوباً بالاسىٰ:[2]

كانت المدن الالمانية الصغيرة، وحتى المدن الجامعية، تعتاش على الكتاب

---

١ ـ فرانز سيرڤايس، «برلين الجديدة ١، ٢، ٣» في مجلة «دي زايت» (ڤينا) ٢١، ٢٨ تشرين الثاني، ٥ كانون الاول، ١٨٩٦.

٢ ـ ماكس دوثندي، الاعمال الكاملة (ميونخ ـ ١٩٢٥)، الجزء الاول، ص ٦٩٦.

الكـلاسيين . ولم تكن معـرفـة قاطني تلك المـدن بالادب الحـديث تتجـاوز (پول هس) . . . لم تكن هنـاك جمعيـات ادبيـة في الاوسـاط الاكـاديمية . لذلك تجمع الفنـانـون الشبـاب في المدن الكبيرة كباريس وميونخ وبرلين من اجل مقاومة الفكر البرجوازي المتحيز .

بدأت برلين تنتفض بطيئـا لتزيـل عنهـا غبـار العقم الحضـاري الـذي كان يغطيهـا في السبعينـات . واخـذت تستقطب رجـال الاعمـال والصنـاعيين والمهنيين والعمـال والكتاب والفنـانين . اذا استعـرضنـا الاسمـاء التي ساهمت بعـدئـذ في رفـد الحركة الادبية نجد ان اغلبهم جاء الى برلين للدراسـة الجـامعيـة ، الا انهم ـ كمـا هي الحال بالنسبة الى (هنريك هارت) ـ اكتشفـوا فيمـا بعـد أن مدينـة برلين ـ وليست جامعتها ـ هي مركز الثقافة الحقيقي .

وهكذا عاشوا وعملوا فيها : «لقد توفرت لنا فرص للدرامة لم نكن نحلم بها من قبل ولم نعثر على تلك الفـرص في قاعـات التـدريس في الجـامعـة التي نادراً ما كنـا نتردد اليها . كانت القـاعـات الحقيقيـة للدرامـة ماثلة فـي الشـوارع والحـانـات والمقـاهي واحيـانـاً . . . البرلمان» . [٣] ولفت (هنريك هارت) و اخوه (جوليوس) الانتباه الى القيم الجديدة التي جاء بهـا (ابسن) و (جـورنسـون) و (تـورجنيف) ، وبخـاصـة في الكتـاب الذي الفاه معاً في عام ١٨٧٨ بعنـوان «الصحف الشهـريـة الالمـانيـة» . أدى هذان الكـاتبـان دورهمـا في تطـوير المـذهب الطبيعي في برلين ، وكـانـا من اوائـل الكتاب الذين تجاوبوا مع مدينة برلين ، فقد جعلتهما هذه المدينة يهجران مدينة مونستر في اوائل الثمانينات . وحذا حذوهما الكثير من الكتاب الذين أدوا بعدئذ دوراً فاعلاً في الثورة الادبية امثال : (ارنو هولز) من مدينة راستبرك ، (جـونـز شالف) من مدينـة كيـرفر ، (برونو ڤيل) من مدينة ماكدبرك ، (ڤلهلم بوش) من مدينة كولـون ، (پـول ارنست) من مدينـة هارز ، (كيرهارت هوبتمان) من مدينة سالزبرن ، (ماكس هالب) من مدينـة دانـزك ، (مـاكس دوثنـدي) من مدينـة ڤيرزبرك واخرين . واستقطبت هذه المدينة ايضاً ، وبخاصة بعد عام ١٨٩٠ ، عدداً من الكتاب من خارج المانيا وخصوصاً من اسكندنافيا وبولندا .

---

٣ ـ هنريج هارت ، الاعمال الكاملة (برلين ، ١٩٠٧) ، الجزء الثالث ص ٢٧ وما بعدها .

يبـدو ان تلك السنـوات كانت سنـوات انتعاش وامتلاء للكتاب الشباب الطموحين آنذاك ويتضح ذلك في مذكراتهم عن تلك الفترة التي نشروها فيما بعد: «مغامرات في شبابي» لـ (هـاوبتمـان)، «مذكرات ادبية» لـ (هنريك هارت)، «الارض والقدر» لـ (هالب)، «سنوات الشبـاب» لـ (ارنست)، «رحـلاتي» لـ (دوثنـدي)، «مـذكـراتي عن برلين الادبيـة» لـ (پـرز بيبيـزڤسكي). وخـلاصـة القـول: كانت المجمـوعـة من الكتـاب ذات تجـارب وانتمـاءات وفعـاليـات سيـاسية وفكرية وادبية مشتركة، واعتمدت على نفسها في تطوير قدرتها الذاتية. دوَّن (هاوپتمان) ملاحظاته عن المدينة وعن كيفية انصهار الفرد في المجموع قائلاً: «غالباً ماكنت اجلس تحت المصـابيـح الـزيتيـة للشـوارع ليـلاً، ولم اكن اسمـح لنفسي بان تشق طريقها وسط الامواج المتلاطمة من البشر. لم يكن الواحد منا يشعر بفرديته على الاطلاق، بل كان منجـذبـاً الى الشعب، الى روح الشعب»: [4] كان هنـاك وعي سيـاسي كبيـر وكـان الجميـع يرغبـون في التعبيـر عن ولائهم للحـركة الديمقراطية السياسية المحظورة وايمانهم الكبيـر بهـا، تلك الحـركـة التي كانت تتطلع الى مستقبـل افضل. تصور الذين اعطوا تلك الحـركـة ولاءهـم أنهـا كانت حركـة تضم الاشقـاء بالمعنىٰ الواسع، واخذوا ينتظرون الثورة المرتقبة بحماس فائق. [5]

من الطبيعي ان يكون ذلك الجو الفكري والاجتماعي قد ساعد على طبع الانتاج الادبي بطـابـع التسـرع والعنف عبر الرغبة في مهاجمة كل ما كان يعد تقليدياً وتقويضه. كان جميع الكتـاب مهـووسين بالنظـر الى الادب كقـوة ناريـة ضاربـة. الم يسم الاخـوان (هنـريك) و (جـوليـوس) الصحيفـة التي اصـدراها في عام ١٨٨٢ باسم «نزاعات نقدية مسلحة»؟؟ لقد اصبحت الكلمـة المطبـوعـة سلاحـاً في خدمة التقدم الاجتماعي والسياسي. كان الهدف الجوهري للكاتب تحطيم الشعور باللامبالاة عند الجماهير: لتسقط اللامبالاة عند الجماهير ولتسقـط كل اشكـال الاتكـال على القديم. لنحرر طاقاتنا الشابة من اسرها ولنمنحها الهواء النقي والشجـاعـة». وهـوجم سدنـة الادب التقليديين مثل (هسه) و(كيبل) و(سبيلهاكن) و (لنـداو) و(فـريتـاك)، وعقـدت الاحلاف الادبية مع كتاب اوربيين امثال (زولا) و(ابسن) و .

٤ ـ كير هارت هاوپتمان، الاعمال الكاملة (برلين، ١٩٤٢)، الجزء الرابع عشر، ص ٧٢٦.

٥ ـ هنريج هارت، الاعمال الكاملة، (برلين، ١٩٤٢)، الجزء الرابع عشر، ص ٧٢٦.

(بيورسن) و (تولستوي) و (دستويفسكي) و (تورجنيف). واصبحت حرفة الادب حرفة جماعية تضم الاختصاصات المختلفة. في عام ١٨٨٦ اسس كونراد كستر (طبيب) وليوبرك (كاتب) ويوجين وولف (مؤرخ ادب) جمعية اسموها (درج). واستهدف تحويل تلك الجمعية الى منتدى يجمع بالاساس «الشعراء والكتاب الشباب المحدثين». وبعد تاسيسها بقليل اصبحت تضم انشط الكتاب الشباب المقيمين في برلين مثل: (هاوپتمان) و (هولمز) و (شالف) و الاخوين (هارت) و (برونوڤيل) و (ڤلهلم بولش) و (جون هنري) و (هنري ماكاي) و (كارل كنكل) و (هرفان كونرادي) و (پول ارنست) وتضم ايضاً الباحثين والممثلين والكفاءات الاخرى المتقاربة فكرياً. كانت اهتمامات الاعضاء منصبة على مناقشة العلاقة بين الادب والعلم، معرفين وموضحين مفاهيم مثل المثالية والواقعية والطبيعية. لقد قاموا بنشر البيانات والاطاريح. وكانت جمعية جادة حقاً، جادة حتى في تسجيل محاضر جلساتها. كان الادب بالنسبة الى أعضاء الجمعية غاية ووسيلة: الغاية اجتماعية والوسيلة علمية. لقد عدوا اعمالهم «تجارب واسعة الخيال» وكانت فضيلتهم الاسمىٰ هي الصدق الفكري. لقد عقدوا العزم على التعبير عن كل ما هو صادق وموضوعي، وارادوا ان يظهروا الحقيقة كما هي وبلا اي تزييف. كانت شعاراتهم: الصدق قبل الحذق والمهارة، الشجاعة قبل الحساسية، الدقة قبل الرؤيا، المصداقية قبل الابتكار. كتب اعضاء الجمعية عشر اطاريح، وقد ورد مصطلح «الحديث» في الاطروحة الخامسة التي كتبها (يوجين وولف) في عام ١٨٨٧ حيث عرفها بالصيغة التالية «ينبغي للادب الحديث ان يعتمد الحقيقة الكاملة في تصوير الناس ومشاعرهم من غير تجاوز للحدود الفنية، وان يؤكد القيم الجمالية المستمدة من الواقع».[٦]

- ٣ -

استمرت المنافسة بين برلين وميونخ على الزعامة الثقافية طوال فترة الثمانينات وشطراً من التسعينات. كانت هناك مجلة دورية في ميونخ اسمها «دي كيزيلشافت» (بدأت في الصدور عام ١٨٨٥) وكان يشرف على تحريرها (م. ج. كونراد). ربما كانت تلك المجلة من ابرز

٦ ـ اعيد طبعها في البيانات الادبية ١٨٨٠ ـ ١٨٩٢، تحرير ارك روپرخت (شتوتكارت ١٩٦٢)، ص ١٤٢.

المجلات فاعلية في تلك الفترة. لم تكن تنشر نتاجات الكتاب الالمان الجنوبيين حسب بل حتى نتاجات كتاب برلين. ولكن بمرور الزمن اخذت برلين تتزعم النشاط الثقافي، وبخاصة المسرحي منه. ففي تلك الفترة اخذ الاهتمام يتحول من حقل الرواية الى المسرح من (زولا) الى (ابسن)، اذ كان الاخير عملاق الفترة حقاً. وتراكمت في برلين ثروة من الحياة المسرحية. فقد اخذ صيت (ابسن) ينتشر من برلين ليغطي اوربا قاطبة. ولم يكن اسم (ابسن) غريباً على برلين. يخبرنا (اوتو برام)، الذي اصبح في عام ١٨٨٩ اول مدير لمسرح (فري بوهن)، و(بول شليندر)، الذي اصبح بعدئذ مديراً لمسرح (بروكثيتر)، يخبرانا عن اللحظات الحاسمة التي رافقت تمثيل مسرحية «اعمدة المجتمع» لابسن في عام ١٨٧٨. يقول (برام) انه حتى في ذلك التاريخ السحيق كان عرض تلك المسرحية مناسبة ذات اهمية كبيرة:[٧]

حدث ذات يوم ان وجدنا انفسنا في مسرح (شتادثييتر) الصغير في (لندنشتراسة) ونحن نشاهد مسرحية «اعمدة المجتمع». اخذنا نشعر حالاً، بذلك العالم الشعري الجديد. كنا نشعر كأننا امام اناس مقنعين ينتمون الى زماننا. اخذ النقد الاجتماعي الشامل في المسرح يجعلنا نعتقد باهمية الحرية والحقيقة اللتين هما ركيزتان يقوم عليهما المجتمع. فمنذ تلك اللحظة اصبحنا منتمين الى ذلك الفن الواقعي واصبحت حياتنا الجمالية ذات معنى.

الا ان الصدمة الحقيقية لم تأت الا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ، لم تأت الا بظهور «الاشباح». في عام ١٨٨٧ اعد مسرح (ريسيدنز) خطة لانتاج مسرحية «الاشباح»، الا ان الشرطة حظرت تمثيلها على الرغم من وساطات (برام) و(شليندر). ومع ذلك، مثلت تلك المسرحية في التاسع من حزيران ١٨٨٧ امام جمهور محدود اثارت تلك المسرحية نقاشاً انياً حاداً بعد ان اخذت الصحف اليومية والدوريات تكتب عنها. وبيع عدد كبير من الترجمة الالمانية لتلك المسرحية، وبعد يومين من ذلك التاريخ اقيمت وليمة كبيرة حضرها الكاتب نفسه، والقيت فيها كلمات تعلن قدوم فجر عصر جديد. واخذت مسرحيات (ابسن) تمثل في برلين: ففي شهر اذار عرض مسرح (اوستند) مسرحية (عدو الشعب) وفي نيسان عرض مسرح (ريسدنز) مسرحية «روزرشولم»، وفي اذار ١٨٨٨ عرض المسرح الاخير نفسه

---

٧ ـ اوتو برام، كتابات نقدية (برلين ١٩١٣، ١٩١٥)، الجزء الاول، ص ٤٤٧

مسرحية «البطة المتوحشة» وفي العشرين من اذار ١٨٨٨ كان عيد ميلاد (ابسن) الستون وكانت تلك مناسبة استغلتها الصحافة الالمانية في برلين للاشادة الكبيرة بأبسن. فقد شهد شهر اذار من ذلك العام ثلاثة عروض لثلاث مسرحيات لابسن: «السيدة من البحر» في (المسرح الملكي)، «البطة المتوحشة» في مسرح (ريسدنز)، «بيت الدمية» في مسرح (ليسنك). وفي التاسع والعشرين من ايلول ١٨٨٩ حدثت الصدمة الكبرى عندما عرض مسرح (فري بوهن) مسرحية «الاشباح» وكان تأثيرها هائلاً، كما يقول (فرانز سيرفس) [٨]:

ظل بعض الناس مهتاجين كأنهم اصيبوا بالاعياء الفكري، ولم يستعيدوا توازنهم الا بعد بضعة ايام. فقد اخذوا يندفعون حول المدينة، حول (تيركارتن). واظهر القدر نفسه لهم... يالها من حتمية مأساوية. لقد لف القدر نفسه علينا كالثعبان واحتضننا كما يحتضن الآسر اسيره بعدئذ اخذ يضيق الخناق على حناجرنا. لم يكن من المستغرب ان يصرخ الجمهور من الخوف والسخط.

واستمرت هذه الصرعة - «صرعة ابسن» - سنتين اخريين قبل ان تخمد. ينبئنا (كالقادن كوهت) [٩] الذي كتب سيرة حياة (ابسن) أنه في مايس ١٨٩١ نشرت مجلة (ديرزا يتكايست) قصيدة مكونة من خمسة مقاطع. تبين هذه القصيدة تأثير (ابسن) في حياة تلك المدينة. واليكم مقطعاً منها:

ابسن، ابسن في كل مكان ليس له شبيه، في كل انحاء العالم تتفشى حمى ابسن، كل العالم مجنون بابسن في كل الاجواء تتفشى مكروبات ابسن ليس هناك من خلاص كل الاعلانات والصرعات تنادي باسم ابسن كيلوا له الثناء.
على السكائر، والحلي، الحلويات، اثواب النساء، ربطات العنق، تجد اسم ابسن مكتوباً باحرف من ذهب: ابسن، يعيش ابسن!!

لم يكن مسرح (فري بوهن) مسرحاً بالمعنى التقليدي، فلم تكن له فرقة دائمة ولم يكن له مكان معين. كان يقدم نشاطاته في المسارح المتاحة آنذاك. كان الوضع المتفكك لذلك

---

٨ - فرانز سيرڤايس، «برلين الجديدة، ١، ٢، ٣» في مجلة «ذي زايت» (ڤينا) ٢١، ٢٨ تشرين الثاني، ٥ كانون الاول، ١٨٩٦.

٩ - هالڤدان كوهت، حياة ابسن (لندن، ١٩٣١) الجزء الثاني، ص ٢٧٩.

المسرح هو الوضع المتفكك نفسه الذي عانى منه الكتاب المحدثون بعد عام ١٨٩٠ . كان اول مدير لذلك المسرح هو (اوتو برام) الذي اثار حفيظة عدد من الاعضاء المؤسسين . ولذلك ولدت فرقة اخرى منافسة تدعى (فري ڤولكسبوهن) بادارة (برونو ڤلي) ، وكان هدفها مخاطبة الطبقة العاملة . ونشب خلاف بين اعضاء تلك الفرقة على من يقودها : ايقودها المنتمون سياسيا ام المستقلون فكرياً؟ استمر ذلك النزاع سنتين وتمخض عنه تاسيس فرقة ثالثة في عام ١٨٩٣ ـ فرقة (نوي فري فولكسبوهن) .

ان حالة عدم استقرار الفرق المسرحية تلك ، وما تبعها من انشقاقات وتغيرات ، انعكس على السجلات والدوريات التي كانت تصدرها تلك الفرق . كانت حالة عدم الاستقرار انفة الذكر علامة من علامات الصراع الروحي الدفين الذي لم تنجح في اخفائه تصريحات فناني تلك الفترة ذات النبرة العالية من الثقة بالنفس . كانت اهداف الفنانين المحدثين غير واضحة المعالم . وكان هناك تحالف قلق بين شوفينية الرايخ الجديد والاممية الثقافية التي ظلت متقوقعة على نفسها مدة طويلة جداً . وكان للانتصارات التي اعقبت الحرب الفرنسية ـ البروسية وتوحيد المانيا الاثر في ظهور الكبرياء الوطني ، وقد عدّ الكثير من الناس تلك الانتصارات العسكرية والسياسية شيئاً مؤسفاً ، لانه لم تعقبها انتصارات ثقافية . ومع ذلك ، واكب ذلك الشعور الوطني الضيق شعور اخر بالاهمية في المجال الادبي ، على الاقل ، لم تعرفه المانيا من قبل . اخذ الناس يعبرون عن اعجابهم واهتمامهم بكتاب مناطق اوربية وعالمية اخرى لاسيما الكتاب الروس والفرنسيين والاسكندنافيين والانكليز والاميركان وكانت هناك رغبة اخرى تصادمت بعنف مع الأممية . رغبة في الاستقلال والاكتفاء الذاتي الثقافي . وكانت هناك دعوات عنصرية مدروسة هدفها حل تلك الاشكالات الناجمة عن انتماء الادب الاسكندنافي والهولندي . فقد حاول (ليوبيرج) ربط (ابسن) بـ «التراث العالمي» في مقالة كتبها في عام ١٨٨٧ بعنوان «هنريك ابسن والنزعة الالمانية في الادب الحديث» . وحاول (جوليس لانكبيهان) ايضاً يضيف كثيراً من كتاب مناطق واسعة من اوربا الشمالية الى الادب الالماني خصوصاً في كتابه : «ريمبراندت مربياً» الذي نشره في عام ١٨٩٠ وبيع منه ما يزيد على (٠٠٠و١٠٠) نسخة في اشهر معدودة .

ظل هناك تناقض اخر استعصى على الحل ـ تناقض بين العاطفة والعقل في الفن . كان

هـــاك شعــور جامح بالنقمة الاجتماعية على النطام البائد وبرفض السعايير والقيم البرجوازية السـائـدة، وكان هناك ايضا عداء صارم للجيل القديم من الكتاب. يقول (جوليوس هارت) كان هناك من جهة، امتعاض من «الصالونات الراقه والمخادع المعطرة. . . وعوالم الرقص وموائد الطعام الفاخرة التي كان يعج بها النظام البائد»[١٠]، ومن جهة اخرى كانت هناك رغبة في طبع الادب بطابع العلمية الموضوعية لكي يتحقق له نوع من الأبهة التي يتمتع بها العلم. وانيطت بالكتاب مهمة توثيق الحياة بالادلة والبراهين والقوانين التي تنظم مسار الوجود الانساني وتحدده. كان يعتقد بان الملاحظة الدقيقة والتسجيل الموضوعي المتأني يقودان حتما. كما هي الحال بالنسبة الى العلم، الى استشراف الوجود والطبيعة، لان الانسان اساساً جزء من العالم ومن الطبيعة، وهو من ثم خاضع للقوانين نفسها التي تحكم العالم الطبيعي. لو درسنا ملياً المناظرات والمماحكات التي كانت دائرة في تلك الفترة لوجدناها منصبة على حل مشكلة واحدة: أينبغي للاديب الالتزام بتصوير الواقع تصويراً حرفياً ام التمرد عليه حسب مزاجه؟ عندما صاغ (آرنو هولز) نظريته المسماة بـ «الطبيعة الثابتة» في كتابه: «الفن: طبيعته وقوانينه» (١٨٩١) والتي اكد فيها عدم جدوائية «المزاج» في الابداع الادبي، كانت تلك النظرية ايذاناً بنهاية الحركة الطبيعية. وأصبح واضحاً أن «الوحدة» التي كانت تربط الادباء والفنانين المحدثين لم تكن قائمة على اسس متينة، فقد كانت قائمة على اسس من العداء السياسي والادبي - قائمة على اسس من الاحباط الجماعي. لقد كان «العدو» الادبي - الجيل السابق من الكتاب - غير قادر على منازلتهم لضعفه وعندما تبدلت ظروف القمع السياسي مادياً بالغاء «القانون الاشتراكي Socia list low» في عام ١٨٩٠، بدأت الخلافات والانشقاقات الداخلية بين المحدثين تظهر للعيان.

- ٤ -

اخذ موقف الكتاب والفنانين المحدثين المتحمسين للمدينة، وما تحتويه من حشود، يتغير. فقد اكتشفوا أن العيش في ثنايا المدينة اخذ يفقدهم هويتهم الجماعية واخذوا

١٠ جوليس هارت، المسرح الحر (برلين، ١٨٩٣) ص ٥٩٣.

يشعرون بالحاجة الى نوع من الملاذ والعزلة والطمأنينة التي تساعدهم على التفكير بهدوء. ومع ذلك، كان من المهم لهم التواصل مع صخب المدينة لان الابتعاد عنها كلياً كان يعني عدم الوفاء بالتزاماتهم السابقة تجاهها. عثروا على مبتغاهم في منطقة (فريدرشاكن) القريبة من مركز المدينة والمعروفة ببحيراتها وتلالها وغابات الصنوبر وهدوئها الريفي. كان (برزنه ڤيل) و(ڤلهلم بوش) من اوائل الذين انتقلوا للعيش في تلك المنطقة عام ١٨٨٨. وبعد هذا التاريخ بقليل التحق بهما الاخوان (هارت). وعلى الرغم من انتقال ثقل برلين الادبي الى هذه المنطقة، الا ان برلين ظلت بعدئذ تتمتع بحضورها الادبي (الرمزي، على الاقل). لم تكن وراء ذلك الانتقال اسباب اقتصادية. صحيح ان الفئة المهاجرة الى تلك المنطقة كانت، اثناء وجودها في برلين، تعاني شظف العيش الذي كان مضرب الامثال، مع ذلك كانت هناك اسباب اضافية لهجرتها. فقد شعرت تلك الفئة بعدم تشجيع البرلينيين لها. فالامال التي عقدتها ـ كمجموعة من الكتاب التقدميين ـ على الاتحاد مع الطبقة العاملة ذهبت ادراج الرياح بصورة مؤلمة. لقد اجبروا على الشعور بالاضطهاد والنبذ: «لم تكن الدولة ولا الوطن ولا الجماهير بالمعنى التقليدي للكلمة مهتمة بالادب ـ كانت الفئة الوحيدة المهتمة به هي الشرطة»، على حد تعبير احد الكتاب الذين عاصروا تلك الفترة.

استقر بعض الفنانين في منطقة (فريدرشاكن) بصورة دائمة، وبعضهم كان يزورها بانتظام مثل (هولمز) و(شالف) و(هيكل) و(كونرادي) و(ماكاي)، في حين كان الاخرون يقيمون فيها فترة قصيرة من حين الى اخر، كما هي الحال بالنسبة الى (ڤيديكايند) و(پول ارنست) و(ديهيمل) و(هالب) ومجموعة اخرى من الرسامين والممثلين والموسيقيين. كان يتردد على تلك المنطقة الاجانب وبخاصة الاسكندنافيين ولم يكن تردد الاسكندنافيين على تلك المنطقة يعني انهم كانوا يفتشون عما افتقدوه في بلادهم من تفهم وتقدير لافكارهم الجديدة، فقد كانت اسكندنافيا وقتئذ تتمتع بسمعة طيبة بهذا الخصوص، وهذا ما كان يشعر به الألمان عندما كانوا يتذكرون (ابسن) و(بيورنسن)، ولو بدرجة اقل بالنسبة الى الاخير، وماتركاه من اثر عميق في المسرح الالماني والاوربي. كان ترددهم على تلك المنطقة يعني أنهم كانوا يشعرون بالترابط العرقي بين البلدين. صدر في تلك الفترة كتاب بعنوان «رامبراندت معلماً» وقد بيعت منه نسخ كثيرة. ودل ذلك الكتاب على الاتصال

العرقي والعاطفي بين البلدين. ان لهات الكتاب والفنانين الاسكندنافيين الشباب في تلك الفترة وراء الافاق الادبية الواسعة جعلهم يلتفتون بطبيعة الحال الى برلين. كان (اولا هانسون) من اوائل الكتاب الذين شيدوا دوراً في (فريدرشاكن)، وكان من اوائل الكتاب الذين تركوا اثراً كبيراً في الساحة الالمانية المحلية. اما قائمة الكتاب الاسكندنافيين الذين اقاموا لفترات متفاوتة في برلين في التسعينات فكانت تشمل ايضاً الروائي النرويجي (ارن كاربورك) وزوجته وكذلك الشاعر النرويجي الكبير (هولكر دراچمان) والكاتب المسرحي (كونار هايبرك) والشاعر (سكبيورن او بستفيلدر) ـ الذي تاثر به (رلكه) كثيراً وبخاصة بكتابهِ الموسوم بـ (مالت لودرس برج) ـ والنحات (كوستاڤ ڤيجيلاند) و(اكسل كالن) و(جان سبيلياس) اللذين يمثلان الحركة الفنلندية الادبية الجديدة، و(سترنبرك) الذي لم يمكث فيها طويلاً الا ان الاثر الذي تركه فيها كان كبيراً.

من الناحية التاريخية، كان (هانسن) اول من أمد مجموعة (فريدرشاكن) بالافكار الراديكالية الجديدة التي تضمنتها مقالاته التي نشرها في مجلة (فري بوهن) وجاءت في وقت كان فيه الكتاب المحدثون في تلك المنطقة على اتم الاستعداد لتقبل الافكار الجديدة، وبخاصة بعد ان اخذ الشك يخامر افكار (هولز) المتطرفة تجاه المذهب الطبيعي. واخذ (هانسن) يتبع اسلوب محاضرات (جورج براندز) التي القاها الاخير في كوبنهاكن في عام ١٨٨٨ وجعلت اوربا تكتشف قيمة (نيتشه). استاء (هانسن) عندما وجد المانيا تنبهر بزولا وابسن ودستويفسكي، وتنسىٰ افكار نيتشه المهمة والمثيرة. وقد انبرىٰ يوجه انظار الالمان الى مجموعة جديدة من الفنانين والكتاب الاجانب منهم: (هايسمانز) و(ريشيبين) و(بورجت) الذين كانوا ـ في رأيهِ ـ اكثر متعة وفائدة من سدنة المذهب الطبيعي الاوربي الذين عفا عليهم الزمن. ثم اخذ يكيل المديح بـ (باربي دورڤيلي) و(سترايندر) و(بوكلن) و(ادغار ألن پو). ونشر بالالمانية عدداً من المقالات النقدية عن الكتاب الاسكندنافيين المعاصرين امثال (سترنبرك) و(هامسن) و(كابورج) و(ياكوبسن). وتضمنت تلك المقالات وجهات نظر وتقويمات تتعارض مع افكار (ابسن) و(بيورنسون) المطروحة في الثمانينات.

تحولت اهتمامات تلك المجموعة من الكتاب والفنانين من القضايا الاجتماعية الى

القضايا النفسية . وظل «الصدق» مطلوبا من الكاتب، الا انه «الصدق» اتخذ معنا جديدا الا وهو الاستعداد لتسجيل الطبقات الدنيا من العقل وتصويرها وعدم الاكتفاء بتصوير الطبقات الدنيا من المجتمع . كان الانسان بالنسبة الى الادباء الطليعيين يعيش على الخبز والعمل، اما بالنسبة الى هؤلاء الكتاب فقد اصبح يعيش على اعصابه . اصبح الكاتب اكثر انبهاراً بالقضايا النفسية من القضايا والهموم الاجتماعية . كان الشعار الذي رفعه الكتاب هو «فن الاعصاب Nervenk unst» .

ونتيجة لمبادرة (هانسن) : انضم (ستانسلو برزيبا يزفسكي) كلياً الى حلقة (فريدر شاكن)، بعد ان هاجر من بولندا، بلده الاصلي . واستطاع هذا الكاتب بسبب افكاره الآسرة وشخصيته الغريبة، ان يكون شخصية مؤثرة . الا انه بمرور الزمن اصبح شخصية ادبية سيئة الصيت في برلين . كتب (برزيبا يزفسكي) دراستين نقديتين، الاولى بعنوان «شوپان ونيتشه» والثانية بعنوان «اولا هانسن» وجمع الدراستين في كتاب واحد نشره في عام ١٨٩٢ بعنوان «علم النفس الفردي» . وثبت في هذا الكتاب وجهات نظره في العلاقة بين «الشخصية الفردية» و «الذاتية المميزة» وبين «الروح» و «العقل»، واكد ايضاً دور العامل الجنسي كقوة فاعلة في تحديد السلوك الانساني . ادعى بانه وجد في موسيقى (شوپان) كثيراً من افكار (نيتشه) . وقام فعلاً بعزف بعض مقطوعات (شوبان) بشكل عاصف لاثبات وجهة نظره، وكان عزفه من الصخب والحدة بمكان حتى اصبح مضرب الامثال . يذكر (جوليوس باب) أن الناس الذين اصغوا الى (برزيبا يزفسكي)، وهو يعزف مقطوعات (شوپان)، عدوا ذلك العزف من اعظم التجارب الفنية التي مروا بها في حياتهم ويبدو ان ذلك العزف كان رمزا الى الروح الفوضوية التي كانت تعم البوهيميين الاوربيين الجدد . كتب (ماكس دوثندي) واصفاً ذلك العزف : «لم يكن يعزف باصابعه على البيانو بل كان يفتح بها ابواب الجحيم»، واضاف «لقد التهمت الاصوات المنبعثة من البيانو كل افكار المستمعين وقوانينهم وانظمتهم واصبحت الاصوات والناس والازمنة فوضىً في فوضىً . اصبحت الحياة خالية من كل ما يمت الى المشاعر والاشكال بصلة»[١١] ومن هنا جاء مصطلح «الشوپانية» الذي يدل على كل هجوم غريب وصاخب على الحياة والفن . كانت

---

١١ ماكس دوثندي، حصيلة سنوات التجوال (ميونخ ، ١٩٢٥)، الجزء الاول، ص ٦٤٦ .

«الشـوبـانيـة» دعـوة الى جعـل الادب مهتمـاً بـ «الـروح المجردة»، بعوالم العقل الداخلية معتمـداً في ذلـك وعنـد الحـاجـة على التكنيـك نفسـه الـذي اتبعـه الطبيعيون في تسجيل التفاصيل الدقيقة.

ومـع ذلـك، ظل (سترنبـرك) عدة اشهـر من خريف عام ١٨٩٢ الى شتـاء عام ١٨٩٣، الشخصيـة المحـورية التي استقطبت اهتمام الادباء في برلين بلا منازع. امضى (سترنبرك) اسابيع في (فريدر شاكن)، في بيت آل (هانسن). وأصيب اصدقاءه ومعارفه بالدهشة عندما وجـدوه، اثنـاء اقـامتـه في تلك المنطقة منشغلاً بالكيمياء والتصوير والرسم اكثر من انشغاله بالكتـابـة. وكـان (بريزيپايزڤسكي) وراء ذلك الاهتمام بالكيمياء لانه كان في بداية حياته قد درس الطب وكـان ملمـاً بالنظـريـات العلميـة السـائـدة في ذلـك الوقت. كان (سترنبرك) و (بـريـزيپايزڤسكي) يسهران الليالي معاً وهما يناقشان علم الحياة والكيمباء القديمة والحديثة والسحـر. وبعـد اسـابيـع قليلة، كما كان متوقعاً، ضاق (سترنبرك) ذرعاً بـ (آل هانسن) مما جعله يشد الرحال ثانية الى العاصمة برلين ليقضي جل اوقاته في احد مطاعمها. ونجح في اقناع صاحب ذلك المطعم بتغيير اسم المطعم من «الدير Cloister» الى «الخنزير الاسود The Black Boar». انتشـر صيت ذلـك المطعم سريعـاً على اسـاس أنـه مركـز النشـاطـات الادبية الجديد وقد وصف المطعم احد مرتاديه الدائميين قائلاً «اصبح ذلك المحل اشهر مشرب، او بالاحرى اشهر مشرب شائن للبوهيميين». كان رواد ذلك المطعم يناقشون بحماس «فن الاعصـاب» الجـديـد وكـانـوا ينـادون باحلال «المذهب الطبيعي النفسي» محل «المذهب الطبيعي الثابت». وكانوا في الوقت نفسه يؤكدون منزلة الجنس في الحياة والادب ويطالبون بالصدق الكامل في استقصاء بواعث السلوك عند الانسان. واكتشفوا روابط كثيرة بين الشعر والـرسم والمـوسيقى. مع ذلـك، ظلوا يشعرون بانهم كانو منبوذين اجتماعياً. وافصحوا عن تحـديهم ومقتهم للمجتمـع البـرجـوازي بسلوكهم المـاجن وانغمـارهم بالافعـال الشـريرة والفوضوية وادمانهم على الكحول. كانت تلك المجموعة تضم، بالاضافة الى (سترنبرك) و (بـرزيپـايـزڤسكي)، (ديهمل) و(شير بارت) و(دراچمان) و(كروك) و(منچ) و(لدفورس). عندما غادر (سترنبرك) تلك المنطقة في ربيع عام ١٨٩٣ تشتت تلك المجموعة على الرغم من مساعي (برزيپايزفسكي) في جمع شملها.

ان تشرذم تلك المجموعة، وما صاحبه من انهيار للحركة الطبيعية الجماعية، دفع (هولز)، كما يبدو الى تغيير عنوان سلسلة مسرحياته وجعله «برلين: نهاية عصر الدراما». ان العمل المسرحي الوحيد الكامل من تلك السلسلة، والذي وضع له عنوان «الارستقراطيون الاجتماعيون»، يهزأ بصورة قاسية من سلوك الناس الجماعي في التسعينات. تتناول المسرحية تأسيس مجلة سياسية جديدة. فبطل المسرحية، (كيهرك) - الذي يذكرنا بابطال (برونو وايل) يهجر فكرتي «التطور التدريجي والثورة»، ويعتنق بدلهما نوعاً من المشاعر الوطنية التي تمهد له الطريق الى تحقيق طموحاته. ويتعامل هذا البطل مع شخصيات لو درسناها بتمعن لامكننا ايجاد من يقابلها في الحياة: (ستينزسكي) يقابل (برزيبايزفسكي) و (بليرمان) يقابل (جون هنري مكاي) و (هارت هاهن) يقابل (هولز) نفسه. وتنتهي المسرحية بالجوقة المسرحية وهي تصرخ «المانيا، المانيا، قبل كل شيء». لم يكن باستطاعة «الطبيعيين الثابتين» ولا «البوهيميين» ان يتصوروا نهاية اعظم من تلك التي قدمتها المسرحية.

جـ - ڤينا وبراغ (١٨٨٨ - ١٨٩٦)

فرانزكونا

- ١ -

تقع مدينتا ڤينا وبراغ على الحافة الشرقية من خارطة الحداثة الاوربية. كان لهاتين المدينتين مظهر التقوقع المحلي الضيق. وعلى الرغم من ان المدينتين كانتا تعجان بلغات شتى (Polyglot cities) وكانتا مركزين ثقافيين يشعان بالافكار المتعددة، الا انهما ظلتا في بعض الجوانب تقليديتين ومحافظتين ومعتزتين بانظمتهما الوطنية، مما ازعج بعض مواطنيها الذين كانوا يتطلعون الى افاق اوسع. انتجت هاتان المدينتان اعظم الاعمال واثارتا بعض الافكار

الخصبـة المـرتبطـة بالحـداثة . وانجبتا مجموعة من ابرز كتاب العصر امثال (هوفمانسثال) و (شنتزلـر) و (رلكـه) و (كـافكـا) و (مـوسـل) . نحن نقـدر لڤينـا احتـواءها على (مدرسة ڤينا للمـوسيقى) وعلى (الحـركـة الانفصـاليـة في الفن) . ويكفيها فخراً انها انجبت (سيجموند فرويد)، تلك الشخصية العلمية التي كان لها دوراً كبير في ايجاد مفهوم الحداثة وبلورته .

مع ذلك، ضاق الكثير من الكتاب بتلك الاجواء وفضل بعضهم العيش في المنفى . اذا اردنـا وصف هاتين المـدينتين بـ «الحـداثـة» في تلك الفترة سنكون بعيدين عن الدقة بعض الشيء . لم تكن الحرب من اجل الحداثة حرباً حقيقية، لم تكن حرباً شبيهة بتلك الحرب الممتدة «من لندن الى ميونخ، ومن باريس الى سان بترسبورغ» على حد تعبير صحيفة «ڤير ساكـرم» التي كانت تنطق بلسـان الـرسـامين والفنـانين «الانفصـاليين» . [1] لقـد مر مفهـوم «الحداثة» باطوار مختلفة . ففي عام ١٨٩٠ كانت مفردة فضفاضة غير محددة المعاني وفي عام ١٩٠٠ اخـذ معنـاهـا يتحـدد نوعـا ما . امـا في عام ١٩١٠ فقـد تحـدد المعنى تمـامـاً واصبحت تعني «حـركـة» ابـداعية شأنها شأن اي حركة ابداعية في القرن العشرين . الا ان ادعيـاء الحـداثـة كانـوا كثيـرين، وغـالباً ما كانت لهم نزعات وميول مختلفة . فكل من شعر «بـاختـلافـه» عن الاخرين، وكل من عد نفسه «حساساً»، وكل من شعر بـ «النرفزة» وكل من اختلف مع القيم السائدة ـ كل هؤلاء ادعوا الحداثة . خذ على سبيل المثال (ثيودور بلروث) الذي كان اشهر جراح في ڤينا وكان ايضاً واحداً من الصفوة الاجتماعية المفكرة المحافظة، كتب هذا رسالة الى (برامز) في عام ١٨٩٣ مدعياً فيها الحداثة لنفسه : [2]

> قبـل كل شيء، انت تعتـرف باننـا معشـر المحـدثين قادرون على استيعاب القطع الموسيقية من مقام «الماينر» بسهولة . اتصور ان هذا يمكن ان يكون موازياً لتفضيلنا الالـوان الهـادئـة والمخففـة في الاوسـاط التي نعيش فيها على الالوان الصارخة . فالنـاس المحـدثـون لا يفضلون الضـوء الباهر في غرفهم، ومن هنا جاء ميلهم الى طلاء شبابيك بيوتهم بالاصباغ ! !

الا انه كان هنالك نزاع بين «المحدثين» و «المحافظين» . ولم يكن لذلك النزاع اهداف

---

١ ـ السنة الاولى، العدد الاول (١٨٩٨) .

٢ ـ مقتبس من الزاباريا، ڤينا : الاسطورة والواقع (لندن، ١٩٦٦)، ص ٢٨٦ .

سيئـة على الـرغم من قسـوتـه وحـدتـه احياناً. واشترك في ذلك النزاع رجال الدين والاطباء ورجـال القـانـون والفنـانـون. وفُصِـلَ العـديد من الرجال من وظائفهم بسبب «حداثتهم». فصـل، على سبيل المثال، (لدفك ڤاهرمند) من وظيفته كاستاذ للقوانين الكنسية في جامعة (انسبـروك) بسبب الكـراسـة الصغيـرة التي كتبها واسماها «الموقف الكاثوليكي من المعرفة الحـرة». وعنـدمـا تظاهر تلاميذ ذلك الاستاذ دفاعاً عنه جاء رئيس بلدية المدينة واخذ يكيل الشتـائم لتلك الجـامعـة ويصفها بانها «مرتع للافكار الهدامة، مرتع للثورة وللافعال الشريرة غيـر الـوطنيـة». [٣] امـا الجيـل القـديم فقـد وصم جيل الشباب بـ «الانحلال» و«الجنون» و «المرض». الا ان الجيل الشاب نادراً ما استعمل لغة الشيوخ نفسها في الرد عليهم (باستثناء كارل كراوس). لقد اثر العمل الصامت واخذ يزاول كتابة الروايات والمسرحيات جاعلاً من «المنحلين» و«المجـانين» و«المـرضىٰ» ابطـالاً. وعنـدمـا وصف والـد (كـافكـا) ابنـه بـ «الحشرة»، لم يرد (كافكا) على ابيه باللغة نفسها، بل اخذ يرسم صورة لاحد ابطال اعماله - (كـريكـوز سامسـا). كانت مشكلة ذلـك البطـل هي كيفيـة التـوفيق بين حياته وتحوله الى «حشـرة». فقـد عانى الكثيـر من «المحدثين» من المشاكل الاخلاقية والنفسية، كشعورهم بالعـزلـة وبعـدم قدرتهم على التأقلم مع العصر. واخذوا يقارنون انفسهم بالطبقة البرجوازية التي كانت تعيش بانسجـام تام مع العـالـم بينمـا هم كانـوا يعـدون انـاساً سلبيين، شديدي الغضب، منحلين، بشعين وبـلا مؤهـلات. لقـد اشـار (توماس مان) الى هذا التناقض بين الفئتين في روايتـه المـوسـومـة «محب الفنـون Dillettamte» (١٩٠٣) وعـرف ما اسمـاه بـ «الجنتلمان الشاب» بهذه الصورة: [٤]

يتضـح انـه [الجنتلمان الشاب] كان يسير في الطريق الصحيح للوصول الى هدف نافـع. ولم يكن احـد يدفعـه الى ذلـك. تجـاهله العـالـم بصـورة عامـة الا انه نال استحسان من يعرف قدره.

وبـالطـريقـة نفسها، رسم (موسل) نمط الشخصية نفسه، باسلوب تهكمي هادىء، في

٣ ـ مقتبس من آرتر ج. ماي، ڤينا في عصر فرانز جوزيف (نورمان، او كلاهوما، ١٩٦٦)، ص ١٣٦.

٤ ـ توماس مان «متذوق الفنون»، في قصص من حياتي، الجزء الاول (لندن ١٩٦١)، ص ٥٤.

روايته الموسومة «الرجل بلا سجايا». لننظر الى الطريقة التي قدم بها (موسل) شخصية والد (ألرچ)، ذلك الرجل صاحب السجايا:[٥]

كما هي الحال بالنسبة الى الرجال الذين حققوا قدراً من الشهرة، كانت مشاعره ابعد ما تكون عن الانانية، كانت نابعة من حب عميق لما يمكن ان يسمى بالمصلحة العامة التي تتجاوز حدود الذات. بعبارة اخرى، كانت مشاعره نابعة من الاحترام المخلص لكل ما يطور مصالح الفرد الذاتية. لم يكن همه تطوير تلك المصالح لاجل التطوير حسب، بل لاجل جعلها منسجمة مع ما يعتقده الناس.

كانت هناك انواع مختلفة من المحدثين. فمن المحدثين من استهدف تحديث الافكار، والاشكال، ومنهم من كان مَرَضِيّاً في حداثته، وكانت هناك مجموعة اخرى ارادت توطين نفسها على الجديد والتقليدي في آن واحد. وظل مصطلح الحداثة يستعمل من لدن الكتاب والفنانين المنتمين الى الجيل الجديد من غير ان يعطوه ايحاء او ترابطاً ما. لقد ثبت (هيرمان بار) في كتابه المرسوم «دراسات نقدية للحداثة» (١٨٩٤) اربعة معان محتملة للحداثة وكلها قريبة من فكرة «الانحطاط» التي كانت شائعة في التسعينات فالحداثة بالنسبة اليه تعني واحداً مما يلي: فهي اما «فن الاعصاب» وإما السعي وراء كل ما هو مهذب ومتصنع ولا يمت الى الطبيعة بصلة، وإما التشوق العارم الى التصوف والغموض واما انها ـ اقتداء بڤاكنر ـ العواطف غير المقيدة. لقد اقتضى (بار) الطريق نفسه الذي سلكه (ارنست ماخ) حيث اراد الاخير تأكيد الصفات الخيالية والاعتباطية والعرضية للنفس التي هي «وحدة خيالية مفترضة وليست واقعية».[٦] الا ان (بار) اكد ايضاً حاجة الرجل «المحدث» ليس الى البحث عن الحقيقة الذاتية حسب بل، وبصورة اكثر تحديداً، الى حقيقة المشاعر: «لا تاتي الحقيقة الا من المشاعر فقط... اما النفس فهي الغطاء الذي يغلف تلك المشاعر». وذهب (هوفمانسثال) ابعد من ذلك وربط بين (ماخ) و(شوبنهاور) و(نيتشه).

فقد عرف «الحداثة» بانها الرغبة في تهريب الارادة الفردية وجعلها متوحدة مع «ايقاع الكون». شنت مجلة (دير ساكرم) حرباً شعواء على ما اسمته بفن «التخلف والتكاسل

---

٥ ـ روبرت موسل، الرجل غير الموهوب، الجزء الاول، ترجمة ايتن ولكنز وارنست كيسر (لندن، ١٩٥٣) ص ١١.

٦ ـ ارنست ماخ، محاضرات في تحليل الشاعر (جينا، ١٨٨٦)، ص ١٨.

والفجاجة» واكدت «الصفة الثقافية النبيلة» للفنون. لقد برر (اوتو ڤاكنر)، مؤلف كتاب «فن العمارة الحديث» (١٨٩٥)، و (ادولف لوس) ومجموعة من فناني ڤينا، برر هؤلاء «الفن الحديث لقدرته على التعبير عن مثل الانسان والمجتمع. وولدت في مثل هذا الجو الانجازات الخاصة وكذلك الاحباطات لـ «حداثة وسط اوربا».

- ٢ -

كانت ڤينا، في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي، مدينة ذات اوجه متعددة. فمن الناحية السياسية، كانت في المدينة مجموعة متعددة من القصائد والحركات. كان فيها خليط مشوه من الايديولوجيات والبرامج، فمن التخطيط البلدي المعادي للرأسمالية الى الشعور العنيف ضد الاشتراكية المتمثل بالنظام القديم، الى النزعة الكاثوليكية السياسية. كما نجد فيها تأليه لعزلة ڤينا عن العالم ولكل ما تحتويه المدينة من قديم.[٧] ومن الناحية الاجتماعية، كان يعيش فيها خليط من الطبقات الاجتماعية والاجناس: من العمال الاشداء الذين كانوا يعيشون في حي (اوتاكرنك)، المنطقة السادسة عشرة المشهورة الى الطبقة الارستقراطية المنعزلة التي كانت تسكن «داخل المدينة»، الى مستعمرة المهاجرين الجيكوسلوڤاكيين.. الخ. ومن الناحية الثقافية - كانت تعيش فيها مجموعة من الفنانين والحرفيين التقليديين الذين كان همهم خدمة البرجوازية الصغيرة، وكذلك مجموعة من الكتاب والفنانين الذين كانوا يمثلون موجة الحداثة في ڤينا - كان فيها كتاب «فينا الشابة» والفنانون الذين اطلقوا على انفسهم صفة «الانفصاليين». كانت الحياة الاجتماعية والفكرية فيها، بالنسبة الى المراقب الخارجي، توحي بالوحدة والتلاحم الجماعي المثالي. الا ان واقع الحال غير هذا، كان تحت ذلك المظهر الكاذب كثير من الخلافات الشديدة. عرف اهل فينا بقدرتهم على التمتع بـ «الحياة ذات الجوانب المتنوعة»، كما يقول (كانت)، شرط الا يغيض ذلك الوضع الراهن حينئذٍ. وحدث ان شهدت المدينة في الاول من ايار (١٨٩٠) اول تظاهرة اشتراكية سلمية منظمة طافت حول (بريتر). وتركت تلك التظاهرة الرعب في المدينة، فقد وضعت جميع قوات الجيش والشرطة في الانذار.

---

٧ - الزاباريا، ڤينا: الاسطورة والواقع (لندن، ١٩٦٦)، ص ٣١٧.

وأصـاب الـرعب الطبقـة المتـوسطـة اللبرالية وظل قسم منها قابعاً في بيته وترك القسم الاخر المدينة ليقضي بقية ذلك اليوم في الريف. كتب (ستيفان زفايج) واصفاً ذلك اليوم: «اغلق التجـار محـلاتهم. واتـذكر ان اباءنا نحن الاطفال منعونا من الخروج الى الشوارع في ذلك اليـوم الـرهيب الـذي قد يحـرق ڤينـا». [٨] وقـد ترك ذلك الجومن الارتياب اثره على الفنون والثقافة والعلاقات الخارجية.

يكـون من المغـري اليـوم ان نتحدث عن «ازدهار الفنون» ولاسيما الموسيقية في ڤينا في نهـايـة القـرن المـاضي. ان هذا المجـاز ـ ازدهار ـ غير دقيق لانه يتطلب تربة صالحة ومناخ جيد. ولا ينطبق هذا تماماً على الأنشطة «الطليعية» لـ (شونبرك) اونشاطات تلميذيه (انتون ويبـرن) و (ألن برك). لقـد اثـارت كونشورتات الموسيقيين الاخيرين عند الجمهور كثيراً من التقولات عليهما ومشاعر العداء المستمر لهما. الا ان تلك المشاعر لم تتطور الى ثورة عارمة كمـا حدث لبـاليـه (ستـراڤنسكي) المعروفة بـ «شعيرة الربيع Rite of Spring» التي عرضت في باريس. كانت هنـاك ايضـاً انشطة لمجموعة من الفنانين امثال (كوستاف كلمت) الذي ظل يرأس الحـركـة «الانفصـالية» ثماني سنوات، و (ايكون شيل) و (اوسكار كوكوشكا)، هؤلاء الذين عدوا «اولاداً» مشاكسين «enfants lerribles».

امـا ادب الحـداثـة في ڤينـا فقد ظل، يالللغرابة، تقليدياً شكلاً واسلوباً ولم يتأثر بالحركة الطبيعيـة التي كانت سائـدة في امـاكن اخرى. لذلك لم يكن ذلك الادب استفزازياً الا في حالات نادرة كمـا حدث لبعض اعمـال (ارثـر شنتـزلر) وخصوصاً لروايته الموسومة «الملازم كسـل» (١٩٠١) التي تهكم فيهـا من بعض التقـاليـد العسكـريـة في ذلك الوقت، وكذلك لمنسـرحيتـه المـوسومة «الرقصة الدائرية» التي تتطرق لبعض الامور الجنسية. وتحولت تلك المسرحية الى فلم سينمائي يحمل عنوان «الدائري» وقد حظى ذلك الفلم بشعبية كبيرة.

عندما نتحدث عن ذلك العصر لا يمكننا اغفال ذلك التاريخ المضحك من سوء التفاهم الذي حصل بين (غوستاف ماهلر) والجمعية الموسيقية في فينا. حاول (ماهلر) عبثاً تحطيم العـادات الـراسخـة والمحـافظـة في تقـديم الاعمـال الكلاسيكية. واخيراً استقال (ماهلر) وعادت الاوركسترا الى روتينها المألوف بعد ان تجاهلت كلياً الاعمال التي ألفها الموسيقيون

---

٨ ـ ستيفان زفايج، عالم الغد (لندن، ١٩٤٣) ص ٥٦.

المنتمـون الى مدرسـة فينـا المـوسيقيـة التي تأسست حديثـاً واثارت الكثير من النقاش ـ اذا سلمت «الانغـام الـذهبيـة المنبعثـة من اوتـار الجمعية الموسيقية»[٩] فقد سلمت عادات فينا واذواقها وقناعاتها واوهامها التقليدية من التشويه.

عاشت ڤينا في تلك السنوات نوعاً من التناقض الظاهري ومن المفارقة. فقد كان يتصارع فيهـا تيـاران في ان واحـد: تيار التقدمية وتيار الرجعية او قل «التقدمية الرجعية»: ففي الوقت الـذي انتجت فيـه هذه المـدينـة واحـدة من اهـم الحـركـات في الفن المعـاصر والموسيقى والادب لـم تنتـج مع ذلـك، عمـلًا فنيـاً كبيـراً. فالاعمـال الكبيرة مثل «يوليسيس» و«الجبل السحـري» و«الارض اليبـاب» لم تكتب في فينـا ان كتـاب النمسـا القـديمـة الذين امتازوا بالمعاصرة حقاً جاءوا من مدينة براغ، تلك المدينة التي كانت أقل ضجة واهتماماً بالحداثة من النمسـا!! كانت نزعـة ڤينـا الى التـراث نزعـة سيـاسية امتازت بالذكاء والوعي و«النبوءة المتهترتة» على حد قول (نورمان بروچ). وكان لتلك النزعة، في الحقيقة دور كبير في التأثير في حركـة الحـداثـة، فقد جعلت الحداثة تتبنىٰ الشعارات البراقة للايديولوجيات القديمة، واخـذت تشجعهـا على الـربـط بين الـواقع والماضي. ولذلك شجعت الكتاب النمساويين على العثـور على علاقـة قائمـة على الحب والكـراهيـة تجاه عاصمتهم. ففي الوقت الذي اصبحت فيـه مركـز جذب لبعض الكتـاب، كانت، في الـوقت نفسـه، تدفـع الاخرين الى العيش في المنفىٰ امثـال (فـرويـد) و(رلكـه) و(كـافكـا) الذين اخذوا يمقتون ڤينا لا لسبب سوى انها ظلت متقوقعة على نفسها.

مع ذلـك، ظلت فينـا تتمتع بمراكز الحداثة، مراكز مثل مقهىٰ (كرينستيدل) الذي كانت تتردد اليه مجموعة من الكتاب الشباب والبوهيميين ما بين ١٨٩٠ ـ ١٨٩٧، ثم انتقلت تلك المجمـوعـة فيمـا بعد الى مقهى (سنترال) والى مقهىٰ (هيرنهوف) واخذوا يعرفون بمجموعة «ڤينا الشابة Wien Jung». وكان من اشهر اعضاء تلك المجموعة «هيرمان بار»، مؤسس تلك المجمـوعـة وزعيمهـا الروحي عدة سنوات و(هيوكوڤون هوفمانستال) وصديقه (ليوبولد ڤون انـدريـان ـ ڤيـربـرك)، كاتب القطـع النثريـة الانطباعية المشهور، والشاعر (ارثر شنتزلر)، وكـذلـك بعض الكتـاب والصحفيين امثال (ستيفان زڤايج) و(رتشارد بير ـ هوفمان) و(روال

٩ ـ الزاباريا، ڤينا: الاسطورة والواقع (لندن، ١٩٦٦) ص ٣٦٢.

اورنهـايمـر) و (بيتـر التنبـرك) و (سيكفـريـد تريبتش)، متـرجم اعمـال (شو) الى الالمانية.
اجتمعت في شخصية (بار) خلاصة خصائص فترة نهاية القرن التاسع عشر، فقد كان مخبرا لامعـا ومحللا نشطـا لعصـر متغير. كانت اعماله المسرحية والروائية اعمالاً تقليدية، وكانت شخصيـات تلك الاعمـال شخصيـات محـافظـة لا تخلو من النشـاط والابداع. اما مقالاته فكـانت دعمـا لعبـاقرة الفترة وانعكاسا «لروح العصر»، وهي لا تزال جديرة بالدراسة. وعلى الـرغم من محـدوديـة كفـاءة [بار] وموهبته، الا انه كان مكتشفاً كبيراً لمواهب المحدثين في عصره. فهو الذي اكتشف (هوفمانستال)، وكان احد الاوائل الذين فسروا لابناء جيله اهمية (نيتشـه) و (مـاخ) و (فـرويد) والحركة الطبيعية والحركة الانطباعية والحركة التعبيرية وصف (بار) بانه «جوبتر في بنطلون قصير جلدي» ونعتقد انه يستحق مثل هذا الوصف الى حد ما. فقد احتضن العديد من المواهب والافكار المشتتة في المدينة وسهل سبيل نشر نتاجاتهم في مجلتـه الاسبـوعيـة اللبـراليـة (دي زايت). وهكـذا رسخت التقـاليد الصحفية [بفضل بار] وبفضل (كارل كراوس) مؤسس الدورية المعروفة بـ (دي فاكل). لقد سهلت هذه الدورية سبـل النشـر للاخـرين، وشنت حملة شعواء ذكية على المساوىء الاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في النمسا آنذاك. فقد هاجمت النفاق الاجتماعي بخصوص القضايا الجنسية وهـاجمت الافكـار والسلوك المحافظ، كما هاجمت الاستعمال الغبي والخالي من الصدق للغة الذي كان يمارسه الكتاب الرسميون غزيرو الانتاج.

كان (ارثـر شنتـزلـر) [١٨٦٢ - ١٩٣١] من جملة الـذين تمتعـوا بالـرعاية والحماية. واذا استثنينـا (هـوفمـانسـتال) فانـه كان الكاتب الوحيد في تلك الفترة الذي ظلت نتاجاته تتمتع بالاهميـة المستمـرة. كان طبيبـاً متخصصـاً بامـراض الاعصاب، واستطاع بحكم مهنتهِ ان يحلل مجتمـع ڤينـا تحليـلاً نفسـانيـاً عميقاً. امتازت المواضيع التي كان يعالجها بالمحلية الضيقـة، الا انـه استطاع ببراعته في التحليل والرسم ان يرفعها الى مصاف الاعمال الكبيرة البـارزة: «انـه مؤرخ لامزجة ودسائس وخيانات وشؤون واحداث اجتماعية عاشتها ومارستها الطبقتان المتوسطة والارستقراطية في مجتمع ڤينا في العقد الاول من هذا القرن» على حد تعبيـر (ج. ب. ستـرن). [١٠] ترجـع شهـرة هذا الكاتب الادبية الى السلسلة المسرحية التي

١٠ ـ ينظر المقدمة التي كتبها ج. ب. پ. ستيرن لقصص (شنتزلر) (كيمبرج، ١٩٦٦).

نشـرهـا بعنـوان «انـاتـول» ١٨٩٣) وصور فيها علاقات أحد شباب المدينة ولاسيما علاقاته الجنسيـة التي اصـابهـا النهـك العصبي (neurasthenia) ونشـر هذا الكاتب رواية اخرى بعنوان «لعبـة الحب». تعـالـج هذه الـروايـة الخـواء الـروحي لضابط شاب يمارس السحر وتصف كذلـك المأسـاة التي عاشتهـا حبيبتـه التي كانت تعيش في ضواحي المـدينة بسبب نزاهتها واستقـامتهـا. اذا اخذنا رواية «الملازم كسل» (١٩٥١) نجدها تمتاز بالتكنيك المعقد. انها اول روايـة في الادب الالمـاني تستخـدم «المـونـولـوج الـداخلي». تسجـل هذه الـروايـة «تداعيات افكار» ضابط شاب كان يحضر احد عروض الاوبرا. وعندما كان ذلك الشاب في غرفـة الايـداع (Cloakroom) المـزدحمة جاء رجل مدني ولمس بيديه سيف ذلك الضابط. هنا اخـذت افكـار الضـابـط بالتـداعي. ان اهميـة هذه الـروايـة لا تكمن فيما تتضمنه من نقد اجتماعي صريح بقدر ما تكمن فيما تحتويه من طرق التحليل النفسي التي لخصها (فرويد) في كتابيه «دراسات في الهستيريا» (١٨٩٥) و «تفسير الاحلام» (١٨٩٩) تلك الطرق التي وظفهـا الكـاتب الـروائي توظيفـاً ادبيـاً عندما سلط الاضواء على الامراض والافكار المبتذلة التي تستقر في العقول المحافظة. مرة اخرى، يقول (سترن): «ان المونولوج الداخلي هو المقـابـل الادبي لطـريقـة التحليـل النفسي، وأفضـل الامثلة التي يمكن ان نعثر عليها في الادب الالماني هو رواية (الملازم كسل). لم يستطيع تطوير هذا التكنيك سوى القليل من الكتاب الالمان والنمساويين. نذكر منهم على سبيل المثال (كافكا) و (موسل) و (بروخ). ولم يعـاود حتى (شنتـزلـر) نفسـه استخـدام هذا التكنيك في اعماله اللاحقة. مع ذلك، لم يتخل عن وظيفته كناقد اخلاقي واجتماعي، وهذا ما يتضح في روايته «الطريق الى الفضـاء» (١٩٠٨) وفي ملهـاتـه «الاستـاذ بيـرنهـاردي» (١٩١٢) التي تصـور الصراع بين جيلين من الاطباء. اما تعاطفه مع الناس الضعفاء فلم يتركه لحظة واحدة. ظل، حتى لحظة وفاته ابرز كتـاب فينـا الـذين نجحوا في اماطة اللثام عن براقع الاوهام التي كانت تغلف الحياة في ڤينا على وجه التحديد.

وكان الاديب البارز الاخر صديقه (هوكو فون هوفمانستال، ١٨٧٤ - ١٩٢٨). كتب هذا الاديب مقدمة شعرية لمسرحية (سنتزلر) الموسومة بـ «اناتول» وقد عرف نفسه في احد ابيات تلك المقـدمـة قـائـلاً «اني، منـذ طفـولتي، ناضج وكئيب ورقيق». نشر (هوفمانستال) اولى

قصـائـده عنـدمـا كان في السادسة عشرة. كان يتردد على مقهى «كافية كرينستيدل) بصحبه ابيـه. ثم استـوى كاتبـا ونـاقـدا واديبـا يشار اليه بالبنان في تسعينات القرن الماضي، وكتب اصدق قصائده عندما كان في سن السادسة والعشرين. وتعكس مقالاته التي كتبها في الفترة الـواقعـة بين ١٨٩١ ـ ١٩٠٠ تأثـر الكـاتـب بـ (ابسن) و(رسكن). انهـا تجسد دوافع الناس ومشـاعـرهم في نهـايـة القرن الماضي وتوضح ذلك الصراع المرير بين الادراك الاجتماعي والاخلاقي من جهة وعبادة الجمال من جهة اخرى. كان هذا الصراع احد المواضيع البارزة في قصائده الغنائية مثل «المغفل والموت» (١٨٩٣) و«كمين فولن» (١٨٩٩) و«الامبراطور والساحرة» (١٩٠٠). ويظهر هذا الموضوع ايضاً في بعض قصصه الشهيرة مثل قصة «الليلة الستمـائـة واثنتـان وسبعـون» وفي قصصـه ذات الطـابع الدرامي المسماة «قصص حصان» (١٨٩٩). اما شعره فكان «اصقل» ما انتجه التاريخ الشعري الالماني. يؤكد في شعره انه «ثـلاثـة لا يمكن تجـزئتهـا: الانسـان والشيء والحلم» ويؤكـد ايضاً قائلاً: «دوري اكبر من شعلة الحيـاة المتـوقـدة ومن القيثـارة الضيقة». [11] كتب بعد عام ١٩٠٠ اعمالاً كثيرة منها: كلمات لبعض اوبرات (شتراوس)، ومسرحيات اخلاقية ذات طابع رمزي، وملهاة «الانسان صعب الارضاء» (١٩٢١)، ومسرحية سياسية لم تنل حظاً كبيراً من النجاح بعنوان «البرج». وتظهر كل هذه المجموعة من الاعمال ايمان الكاتب بضرورة المحافظة على القيم الاوربية المطلقة في ميادين الدين والثقافة والجمال وصيانتها من القوى التخريبية التي تحيط بها من كل جانب. كان صاحب فكـرة اقـامـة «مهـرجـان سالزبرگر» حيث كتب له مسرحية اخلاقية اسمـاهـا «كـل النـاس» (١٩١٢) وكانت عملاً كبيراً حقاً. اما الدافع الذي حداه على كتابة تلك المسرحية فلم يكن تنشيط الدراما بقدر ما كان تأكيد القيم الروحية.

في عام ١٩٢٧ حقق (هـوفمـانسثال) طموحاته السياسية والثقافية في محاضرة القاها في جامعة ميونخ بعنوان «الكتابة كمجال روحي للامة». كانت تلك المحاضرة نوعاً من «البيان» الـرومـانسي للاعـلان عن صنف خاص من المحافظه المتشددة تليق بالقرن العشرين. لقد وقـع (هـوفمـانسثال) تحت تأثير (دستويفسكي) و(مولر ڤان دين بروك)، وتأثر بصورة خاصة

---

١١ ـ هيـوكـو ڤون هوفمـانسثـال، قصـائـد ومسرحيات شعرية، تحرير مايكل هامبركر. كتب المقدمة ت. س. اليوت (لندن، ١٩٦١) ص ٣١، ٣٥.

معرفتهم بانفسهم. لذلك كان يسعى جاهداً لرسم صورة بطل اخلاقي يبرز من بين انقاض بربرية القرن التاسع عشر. (كان يريد) «عبقرية». تمتاز بخصائص المغتصب»، «نبياً»، «شاعراً»، «معلماً»، «غاوياً» و«حالماً جنسياً». ويتوجب على ذلك الزعيم الروحي ان يمتلك القدرة على تغيير ذاته، ومن ثم تغيير العالم كله، وعلى صهر كل الظواهر المشتتة من اجل توحيدها، وعلى تغيير الاشكال الى «شكل، الى المانيا جديدة». يقول (فرانك كيرمود)، في معرض حديثه عن (ييتس)، إن هناك ترابطاً بين بدايات الادب «المحدث» والسياسات المستبدة،[١٢] وهذا القول ينطبق على (هوفمانشتال)، وعلى كثير من «المحدثين» الاوربين. يقول (ستوارت هيوز) إن الفترة الواقعة بين ١٨٩٠ ـ ١٩٣٠ تثير مشاعر الاسى والشفقة، وترجع هذه المشاعر الى «خلط تلك الفترة بين الابداع الفكري وما يسميه الالمان بـ «الانحطاط epigonentum» :

> أنتج بعض الافراد اعمالاً ظلت تهدي الاجيال القادمة خمسين سنة. كان الشعور السائد عند اولئك الافراد هو انهم كانوا يعيشون عصراً طغت فيه الفلسفة وطرق البحث غير الاصيلة.[١٣]

ليس من الصحيح ان ننهي تقويمنا الحداثة في ڤينا بابراز جوانبها السلبية حسب. كان نتاج الحداثة من الوفرة حتى يصعب علينا ايجاد مقابل لها في اي مكان اخر. ولدت الحداثة، انى وجدت شعوراً بعدم الثقة بالفلسفة المجردة والمطلقة، واخذت ترعى وجهات النظر الخلاقة و«الانظمة المتفتحة» للعلوم، ومن ثم لم تعترف بالحدود الفاصلة بين الادب والفلسفة والعلم. ان كتاب (فرويد) «تفسير الاحلام» هو خير ما يعكس هذا التنوع المعرفي واللاحدية في معالجة الامور. ولا يزال العلماء والفلاسفة والادباء والناس العاديون يتمتعون على حد سواء، بقراءة هذا الكتاب والافادة منه. كان (فرويد) من اوائل المعترفين بهذا الاتجاه في التفسير القائم على العلوم والمعارف المختلفة. ففي رسالته الموجهة الى (شنتزلر) في الثامن من حزيران عام ١٩٠٦ اعترف (فرويد) بادراكه المسبق الطريقة

---

١٢ ـ فرانز كيرمود، الشعور بالنهاية: دراسات في نظرية الفن القصصي (لندن، ١٩٦٦) ص ١٠٨. يحتوي هذا الكتاب على تحليل رائع للموضوع المعقد التالي: «فشل النقد في مراحل الحداثة الاولى».

١٣ ـ هـ. ستيوارت هيوز، الوعي والمجتمع: اعادة تكييف الفكر الاجتماعي الاوربي ١٨٩٠ ـ ١٩٣٠ (لندن، ١٩٥٩) ص

المشتركة بينه وبين (شنتزلر) في تفسير الامور تفسيراً نفسانياً، الا انه لم يجرؤ على الاعتراف بتلك الطريقة التي طبقها (شنتزلر) الا مؤخراً: «[14]

غالباً ما ساءلت نفسي عما اذا كنت قادراً على اعتماد تلك المعرفة السرية وتطبيقها، المعرفة التي كان علي ان اكتسبها عن طريق العمل والبحث المضني، واخيراً بدأت احسد الشاعر [الذي طبقها قبلي] واعجبت به من قبل».

لقد برهنت الحداثة على كونها قوة فاعلة ومؤثرة، ويمكننا تتبع تاثيرها في صعد شتى. ما يقال عن (فرويد) يمكن أن يقال عن كثير من معاصريه. كان (ارنست ماخ، ١٨٣٨ - ١٩١٦) فيزياوياً وعالم نفس بارز، ومع ذلك كرس نفسه في المراحل الاخيرة من حياته على الفلسفة وعلم الاخلاق. وترك كتابه «تحليل المشاعر» (١٨٦٦) اثراً كبيراً في الكتاب المبدعين. امامنا ايضاً (موسل). نال هذا الاخير درجة الدكتوراه باطروحة كتبها عن (ماخ)، الا انه بدأ حياته العلمية طالباً تكنولوجيا، ثم تحول الى دراسة الفلسفة لينتهي الى ذلك الروائي الذي نعرفه الان، وكذلك (هيرمان بروخ، ١٨٨٦ - ١٩٥١) الذي ظل ينتقل في دراسته بين حقول الهندسة والادارة والرياضيات والفلسفة والادب. عندما نصل الى هؤلاء الكتاب نكون قد وصلنا الى المرحلة الاخيرة من مسيرة الحداثة في ڤينا - الى ما يسمى بالجيل الثاني من «مدارس ڤينا»، جيل الاقتصاديين والمؤلفين الموسيقيين والفلاسفة والكتاب الذين ولدوا وترعرعوا في فينا، الا انهم، لاسباب كثيرة ومعقدة، تركوها وعاشوا في اماكن اخرى لينتعشوا ويزدهروا ويؤثروا. لقد كانوا كالقنبلة التي انفجرت لتوزع شظاياها على برلين وباريس ولندن وهارڤارد وبرنستون وكيمبرج.

- ٣ -

لم يكون الادب الالماني الذي كتب في براغ موجة مبكرة من الحداثة ذات اهمية تذكر. عموماً، كانت التسعينات في هذه «المدينة ذات الابراج الذهبية المستدقة» فترة عقيمة، على الاقل على الصعيد الفكري. فقد كان الكتاب اما تقليديين واما متاثرين قليلاً بروحية الحداثة المعروفة في اوربا يومذاك، كتاب مثل هيوكوسالس (١٨٦٦ - ١٩٢٩) و فريدرك

---

١٤ - سيجموند فرويد، مقتبس من كتاب ڤينا: الاسطورة والواقع لـ (الزاباريا)، (لندن، ١٩٦٦) ص ٣٢٦.

دلــر (١٨٧٨ ـ ١٩٤٤) وكــاميــل هوفمــان (١٨٧٨ ـ ١٩٤٤) وحتى پول ليپن (١٨٧٨ ـ ١٩٤٤). عندما بدا الناس يسمعون اصوات الرعيل الاول من الكتاب المحدثين شعروا بان تلك الاصـوات لم تكن من الاصـالـة في شيء. لم يسـاعـد المنـاخ الاجتمـاعي في تلك المدينة على تشجيع الكتاب الناشئين، وبخاصة الالمان منهم. لقد حاول (جوهانز ارزدل) ان يصف بمـوضـوعيـة الوضع الاجتماعي في براغ بقوله انه كان في متناول ايدي كتاب براغ الناطقين باللغة الالمانية مجموعة من المصادر التراثية: التراث الالماني الذي كانوا ينتمون اليـه حضـاريـاً ولغـوياً، التراث الجيكي الذي كان يحيط بهم حياتياً من كل جانب، التراث النمساوي الذي ولدوا وترعرعوا فيه.. الخ.[15] وعلى الرغم من «موضوعية» هذا الوصف الا ان الكاتب اغفل الخلافات والانقسامات التي كانت سائدة في الاوساط الفكرية والابداعية في تلك المدينة الصغيرة. وعلى الرغم من بعض المحاولات المثالية التي كانت ترمي الى جعـل الاوسـاط الفكـرية تتعاون مع بعضها، الا ان الوضع في براغ ظل يتسم بالانقسامية، وكـانت براغ مرتعاً وخيمـاً للصـراعـات الحـادة بين انـواع مختلفـة من العقائد كالاشتراكية والصهيـونيـة والنـزعـة الـوطنيـة الالمـانيـة والبـوهيميـة والمذهب الانساني والنزعة العالمية السطحية. وعلى الرغم من دفاع (ماكس برود) عن تلك الفترة، الا ان العقود الاولى من هذا القـرن امتـازت بمنـاخها الكلاسيكي الذي وفر للمفكرين الحرية في العربدة وفي الشعور بـ (الكلوسترفوبيا Claustrophobia)(*). اخذت عشرة افواج، على الاقل، من الكتاب تغادر براغ وكـانت حجتهـا في ذلـك انحـلال الحيـاة الكئيبـة في مدينتهم. كان (رلكـه) من اوائـل المهـاجـرين فقـد هجرها في عام ١٨٩٦. في عام ١٩٠٦ هجر المدينة (ڤكتور هادڤايكر) و (كـوستـاڤ ميـرنـك) و (كـاميـل هوفمـان) و (ليوهيلر). وفي عام ١٩١٢ تركها (فرانز ڤيرفل) ليتبعـه، في السنـوات الثمـاني الـلاحقة، (ايكون ارڤن كش) «الصحفي المتجول» و (ڤلي هاس)، احد محرري جريدة «هيردر بلاتر» و «پول كورنفيلد) واخرون. في عام ١٩١٥ كتب (كافكا) في دفتر مذكراته قائلاً: هناك شيء واحد يؤرقني ويؤلمني كثيراً: ماذا كان حدث لي لو هاجـرت في عام ١٩١٢ عنـدمـا كنت في كامـل قواي الجسـديـة والـذهنية، ولم أبق هنا

١٥ ـ جوهانز ارزدل، هنا جاء كافكا (زيورخ وشتوتكارت، ١٩٦٥) ص ٦.

* الكلوسترفوبيا: الخوف من الاماكن المقفلة والضيقة ـ المترجم

تـكـنـي همـوم قمـع الفـوى المحيطـة بي؟» [16] بحلول عام ١٩١٢، لم يعد للحداثة في براغ، من جهـة. وجـود فاعـل ومؤثـر، اللهـم الا تلك المجموعة الصغيرة من الكتاب التي امتازت بنظراتها المختلفة كثيراً عن نظرات المحدثين، وكان (ماكس برود)، زعيمها الروحي مكرساً جهـوده للتـرويـج لنـوع من النزعة الانسانية الغامضة التي اصبح (هردر) رمزاً حياً لها، وكان هناك من الجهة الاخرى، انسان قدر له ان يصبح واحداً من اعظم الكتاب الذين استخدموا اللغة الالمانية ـ (فرانز كافكا).

لـم تكـن لـ (كـافكـا، ١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) ايـة ثقـة بالانشطـة السيـاسيـة الصاخبة التي كان معـاصـروه يمـارسـونهـا. وعلى العمـوم، كان يشعـر بانـه مهـدد بقوىٰ وسط اوربا السياسية وبـالاسـاطيـر المحيطة بـ (آل هابسبرك). كان يعيش في مكان اسماه بـ «منطقة الحدود بين الـوحـدة والـرفقـة»، لذلك كان مؤهلاً لانتاج ذلك النوع من الادب الذي لا يعترف بالتقاليد والاعـراف ويستخـدم وسـائـل خاصة به. كان (كافكا) مؤمناً اشد الايمان بعدم قدرة الادب على تحويل نفسه الى مؤسسة، وكان مؤمناً ايضاً بان كل مكان يخلو من الكتب هو فردوس. مع ذلـك، كان مولعـاً بقـراءة السيـر الـذاتيـة (كـالسير الذاتية لغوته ودستويفسكي وسترنبرك وكـرلپـارزر وكليست وكيـركجـارد)، وكـان مولعاً ايضاً بقراءة الاعمال ذات الطابع التحليلي (كتفـاسيـر الانجيـل والاعمـال ذات الطـابـع الفلسفي او النفسي او العلمي). واستهـوتـه فكـرة كون اللغـة مليئـة بالالغـاز والـرقىٰ. اذا استعـرضنا الادب النمساوي، نزولاً الى (پيتر هانـدايـك)، فاننـا يمكن ان نتلمس فيـه طقـوسـاً من الالغاز والاحاجي. واذا اخذنا اعمال (شنتـزلـر) و(مـوسل) و(بروخ) وكثيراً من اعمال كتاب ڤينا المعاصرين سنجد فيها محاكمة للخلط والتشويش الروحي ولما يشار اليه دائماً بـ «مرض العقلية النمساوية»، وغالباً ما تنتهي هذه المحاكمة بالحكم على البطل بالصمت. ان أفضل من يمثل هذا التقليد هو (كافكا).

ان الفـرق بين (كـافكـا) والكتـاب الاخـرين هو ان الكتـاب الاخرين يركزون في الامراض الجمـاليـة، بينمـا يركـز (كـافكا) في الفرد، كما نجد ذلك في روايته الموسومة «المحاكمة» (١٩١٤، ١٩٢٥). نشـر (كـافكـا) قصصه الثلاث الاولى ـ «الحكم» (١٩١٢، ١٩١٦)،

---

١٦ ـ فرانز كافكا، يوميات فرانز كافكا: ١٩١٤ ـ ١٩٢٤، تحرير ماكس برود، ترجمة مارتن كرينبرك (نيويورك، ١٩٤٩) ص ١٤٥.

«المسخ» (١٩١٢، ١٩١٦) و«استقرار يتبعه عقاب» ـ في سجلد واحد واعطاها عنوان «عقوبات». في البدء، لم يكن احد يعرف سبب نشر هذه القصص في مجلد واحد، الا ان هدف الكاتب اتضح بعدئذ وهو ان الكاتب يربط بين وجهات نظره والمجتمع (وبين المجتمع والماضي) عامة.

ربما يكون (كافكا) اهم كاتب في فترة «ما بعد نيتشه». لقد «ناقش» (موسل) واخرون [افكار] نيتشه وكيفوا كثيراً منها لخدمة اغراضهم الخاصة. الا ان فن (كافكا) يقوم اساساً على نزعة التشاؤم الاساسية للقرن التاسع عشر التي جاءتنا من (شوبنهاور). ويقوم هذا الفن من جهة اخرى، على رؤية (نيتشه) للحياة والفن النابعة من الالتزام بالتشاؤم.

لا تخلو اعمال (كافكا) المليئة بالكوابيس من مفارقات مضحكة. فهو عندما يصور بشاعة الوجود فانه لا يريد ان يبرهن على ان الوجود حالة مأساوية بقدر ما يريد ان يخلق الرغبة في الاتيان ببديل افضل والتشوق الى ذلك. اذا درسنا اعماله ـ وبخاصة رواياته مثل «اميركا» (١٩١٢)، و«القلعة» (١٩٢٢، ١٩٢٦)، التي تمثل اعلى درجات الطموح عنده الى استكشاف مشكلة الوجود الانساني، وكذلك قصصه القصيرة مثل «المسخ» و«الفنان والجوع» (١٩٢٤)، فاننا نجد أن كل هذه الاعمال تمجد الحياة تمجيداً فريداً. ظهر، بعد وفاة (كافكا) بمدة طويلة وخارج حدود مدينة براغ، نوع من الادب الذي غالباً ما يوصف بـ «تراث كافكا». هذا لا يعني ان مبدعي ذلك «التراث» كانوا يقلدون (كافكا) حرفياً في كل شيء انما كانت لهم اضافاتهم الخاصة. فاذا قارنا، على سبيل المثال، (كامو) بـ (كافكا) سنجد اختلافاً بين اعمال الرجلين، وهذا الاختلاف يكمن في ان (كامو) يسمح لشخصياته بالبحث عن الراحة والسلوان في المواقف الروحية (على الرغم من عبثية هذه المواقف)، بينما لا يعترف (كافكا)، لا بل يشكك بجدوائية هذه الانشطة الروحية: فالبطل الديني الذي يعزى بفرض نظام غريب على الواقع، وكذلك الفنان الذي يغري بتأكيد صفتي التجريد واللازمن في الفن، هما اول من يُحاكما.

د ـ الحداثة في روسيا (١٨٩٣ ـ ١٩١٧)

يوجين لامپرت

هناك عبارة في رواية «دكتور زيفاكو» لباسترناك تتضمن تذكر احداث مضت، وهذه العبارة هي بمثابة تعليق موضح للحداثة في روسيا: [1] «تضمن الزمن توقع اشياء جديدة. كانت فيه تلك التنبؤات والوعود التي ظهرت في الحياة والفن والفكر الروسي قبل الحرب وحددت مصير روسيا عامة ومصير زيفاكو نفسه». نحن نعلم أن «زيفاكو» يحن الى العودة «الى ذلك الجو، عندما تضع الحرب اوزارها، ليرى تجدده واستمراريته، كما لو كان راغباً في العودة الى البيت». ويظهر، من السياق العام ومن الاشارات المبكرة للرواية، ان الزمن الذي يحن اليه «زيفاكو» هو تلك الفترة الواقعة قبل ثورة ١٩٠٥ وبعدها بقليل. وقد يؤشر هذا الحنين الى عقل زيفاكو المشوش بصورة مأساوية، عندما يتذكر هذا الزمن من دون الازمنة الاخرى عشية ثورة اكتوبر ـ انها الفترة نفسها تقريباً «بتنبؤاتها ووعودها في الحياة والفن والفكر الروسي» التي تتضمن روحية الحداثة الروسية.

لا يمكن ان نحدد بصورة دقيقة متى بدأت تلك الفترة ـ أبدأت في عام ١٨٩٣، ام في ١٩٠٠ ام في ١٩٠٥؟ ان الشيء الذي نعرفه جيداً انها انتهت في عام ١٩١٧. يمكننا ان نجد، ضمن الجو العام لتلك الفترة، عدة جوانب للتغييرات الفنية التي سادت في المشهد الاوربي بشكل عام. اذا قيست تلك الفترة بالمقاييس الاقتصادية والسياسية فقد كانت تمتاز ببروز المجتمع الصناعي في روسيا وبالمحاولات لعصرنة البناء السياسي اوعلى الاقل لازالة بعض الركائز التي اعتاد النظام التوكؤ عليها. وكانت تمتاز ايضاً بنمو الطبقة المتوسطة

١ ـ الدكتور زيفاكو، الترجمة الانكليزية (لندن، ١٩٥٨).

السريع التي كانت، بعد عام ١٩٠٥ ، تكبت استياءها وتفتش عن الخلاص السياسي في نظام قيصري متحرر. الا ان تلك العملية احبطت بسبب التخلف المقيت للنظام الاقطاعي وبسبب موقف البرجوازية الروسية الغريب التي كانت، اذا ما قورنت بنظيرتها الغربية مهتمة بصورة خاصة بسد حاجات الدولة، وبسبب صرامة النظام الاوتوقراطي الفردي المستبد وكذلك بسبب اتكال الاقتصاد الروسي على الغرب. الا ان اتجاه البرجوازية الاقطاعي كان يسير جنباً الى جنب مع الاتجاه البرجوازي للاقطاع. وقد تأثر بتلك العملية حتى سكان الريف كثيرو العدد، ولا نقصد بذلك الفلاحين الفقراء طبعاً، بل الملاك الذين استفادوا من اصلاحات (ستوليبين)(*) الزراعية التي جعلت الاغنياء اغنى. وكان التوسع الاقتصادي والتميز السياسي يعملان معاً وعلى الرغم من وجود شعور عميق غير معلن بالخوف من التغيير الذي اصبح مرادفاً للانهيار، وعلى الرغم من محدودية فاعلية القوىٰ داخل النظام القديم التي كانت ترغب في فرض التغيير، الا ان تلك القوىٰ كانت مضطرة الى اعلانه.

وقد حدث تغيير مماثل في المجالات الفنية والثقافية وكان سبب ذلك التغيير يرجع الى الاحتياطي الكبير من المال والفراغ الذي كانت تتمتع به الطبقة المتوسطة. فأول مرة في تاريخ روسيا بدأ الفن، بكل اشكاله، يعود بالمردود المالي، واصبح الفنانون والكتاب منتجين للسلع التي تباع وتشترىٰ في السوق المفتوحة. وأصبح حتى للمزارعين الروس الاغنياء في السابق وللتجار الذين كان همهم الوحيد جمع المال بصورة جشعة والتظاهر بالتقوىٰ، أصبح حتى لهؤلاء وعي ثقافي. وتحولت العوائل الروسية الغنية الى راعية للفنون والاداب. وبرز فيها حماة للفن أمثال (تريشياكوف) و(مامونتوف) و(موروزوف) و (ريابوشنسكي) واخرين. ولم تكن تلك الفئة تعير اية اهمية للحسابات الطهرية الاخلاقية [في الفن]، بل عدت الفن نوعاً من الاستثمار التجاري وتزيين الحياة الخاصة، حتى انها عدته سد حاجة جمالية. واصبح النشاط الفني صنعة يتقاسمها الرومانسيون والتجار والانهزاميون والخانعون بذلة لارضاء ذلك الخليط من المستهلكين. لقد برزت ظاهرة المستهلك الثقافي في الغرب قبل ظهورها في روسيا بخمسين سنة، اي بعد عام ١٨٤٨.

---

* بيوتر اركاد يفيج ستوليبين: وزير داخلية روسيا القيصرية واحد رؤساء وزرائها. حاول ان يخلق سنداً للقيصرية الروسية في القرية الروسية فاصدر قوانين لمصلحة المالكين. قتل في كييف في عام ١٩١١.

اما في المدن الروسية فقد كان الاستهلاك الثقافي ظاهرة جديدة، على الرغم من انه كانت هناك اعراض ضئيلة لها يمكن ارجاعها الى الستينات من القرن الماضي. ولم تدرس هذه الظاهرة بما تستحقه من دراسة. كان المستهلكون الثقافيون مجموعة من المثقفين الذين كانوا يتألفون من التجار وابنائهم ومن عمال التلغراف ومستخدمي البنوك الذين كانوا يسكنون العاصمتين موسكو وسان بترسبورغ والمدن الرئيسة الكبيرة الاخرى. لقد كانوا يطلبون النتاجات الثقافية الخفيفة والقصص المثيرة (قصص كامنسكي وناكرود سكايا وروايات ارتيسبا شيف الاكثر تطوراً). كما كانوا يقرؤون المجلات الدورية الادبية التي كانت تطبع باعداد كبيرة، دوريات مثل (فيستنك زنانيا) و (دامسكي زورنال). اما من كان وضعهم المالي افضل فكانت لهم حياتهم البوهيمية الخاصة، المبهرجة احياناً والقذرة احياناً اخرى. صحيح انهم لم يشاركوا الغجر حياتهم الا انهم كانوا يسهرون في النوادي الليلية الادبية يشربون الشامبين الحلو (trencly) مخلوطاً بعصير الشعر الحديث في صحبة محبي الجمال والفن الذين كانوا يعتاشون على روايات (ارتسيباشيف). لقد كانوا مغرمين باثارة البرجوازيين. كانت نشاطاتهم ترفاً، وكانوا يسعون الى المتعة والعربدة لا من اجل التغيير وانما من اجل ترك الامور سليمة على حالها. وكانوا في الغالب مشوشين، ضائعين ومبتذلين. ولم تكن تلك الخصائص السلبية مقتصرة على ذلك الوسط حسب، بل كانت موجودة بين الفنانين الذين انسحبوا من تلك الزمر واخذوا يولون اهمية كبيرة المشاعر التي كانت بدورها مزيفة وغير ملائمة.

لم يكن هؤلاء الكتاب ولا انصارهم يمثلون حركة منظمة، بل كانوا يمثلون حركة قائمة على التجربة الفكرية والاخلاقية والشاعرية وتضم عدة عناصر متصارعة. ومع ذلك، عكست تلك الحركة سمات زمانها. كانت نشاطات تلك الفئة تمتاز بالتحيز صعب الارضاء وبالتهرب وبالنزوات وبالنظرة القاسية الى القضايا الانسانية. كانت تلك الفئة مستعدة للتضحية بالحقيقة من اجل اشباع تطلعاتها الجمالية والميتافيزيقية وتطمينها. وكانت تطلعاتها تمتاز بـ «مرض الذوق الرفيع» الذي اصاب (جيمس) و (الجيمسيين). فمن الذي فعل فعله في التأثير فيهم؟ في الحقيقة، كانت هناك عدة روافد لذلك التأثير وهي: اليونانيون والايطاليون والفلاسفة الالمان المثاليون وبودير وڤيرلين ودستويفسكي وابسن،

وهـذا غيض من فيض. اضف الى ذلـك الاسلوب العـالمي للفن الجـديد الذي كان سائداً وقتئذ، وكذلك المناخ الثقافي العام السائد في نهاية القرن الماضي في اوربا واستمر الى ما بعد الحـرب العـالميـة الاولى. الا ان بحثنـا عن المؤثـرات، على الـرغـم من اغراءاته، لا يساعدنا في شيء. لم تكن هناك، على كل حال، مؤثرات خارجية الا التي كانت الاوضاع الداخلية مهيأة لها.

- ٢ -

ذكـرت عام ١٨٩٣ كأحـد التواريخ المحتملة لبداية الفترة [الحداثة]. فقد نشر في ذلك العام كتاب يحمل عنواناً مزعجاً هو «اسباب افول الادب الروسي والتيارات الجديدة فيه». يصلح هذا الكتـاب لأن يكـون بيـانـاً (مانيفستو) للنزعة الجديدة ولأن يكون الممهد للحركة الـرمـزية الروسية. ألف ذلك الكتاب الروائي والشاعر (ديمتري ميرزكوڤسكي). احتج ذلك الكاتب، وكذلك زوجته (زنايدا كيبيس) والكاتب (منسكي) ذو النزعات النيتشيه الجديدة، على الطبقـة المثقفـة المتطرفة والملتزمة سياسياً التي كانت مسيطرة على الساحة الادبية في روسيا ما يقرب من نصف قرن. احتج على توكيدات تلك الطبقة المندفعة وعلى تقويماتها العقـلانيـة للمسـائـل المـادية الملموسة وكذلك على مساعيها لجعل الفن والادب لصيقين بالمجتمع والسياسة. في الحقيقة لم يعارض (ميرزكوڤسكي) القضايا الايديولوجية في الفن والسيـاسـة (التي كان مهتمـاً بهـا شخصيـاً)، فلم يفعل ذلك سوى القلة من الكتاب الروس المتـوسطي الجـودة و«ربمـا» المعتـدين بانفسهم وذلـك لان المظالم الاجتماعية في روسيا كانت واضحـة جداً. لم يسـع (ميـرزكـوفسكي) الا الى احـلال الاسطـورة والغموض محل التصريح المباشر. ولم يكد يمر وقت طويل حتى بدأ نفسه بعقلنة الاسطورة والغموض. كان يمتلك موهبـة شعـريـة خارقـة، موهبـة امتـازت بالكآبة وثقل الدم ممزوجاً بالاستطرادية غير المنطقية وبعدم التناسق. كان هو وعدد من معاصريه ينطبق عليهم تعريف (ستندال) للشاعر الرمزي: «هو انسان يضحي بنفسه من اجل العواطف، لكنها عواطف لا تعود له». كان مليئاً بالنشوة العقلية المادية والروحية على حد سواء. كان يولي توافه الامور اهمية كبيرة وكان يصر على وجـود كنـز دفين من المعـاني فيهـا وعلى احتـوائها على الثراء الرهيب كأنه كان يعرض

عقاراً لمبيع . اذا درسنا اعمـاله الشاعـرية لاسيما رواياته (التي ترجم اغلبها الى اللغة الانكليـزيـة) فاننـا نجـده فيها وقد كرس نفسه على خلق عوالم ميتافيزيقية صاخبة قريبة من عوالم الكـوميـديـات الفكـريـة او الكـوميـديـات المأسـاويـة tragi-comedies . كان لرسـالـة (ميـرزكـوفسكي) صدىً مبـاشـر ودلت على ان عالمـاً جديـداً من الادب قد فرض نفسـه . وانضوت تحت لوائها طلائع النهضة الثقافية الروسية . كانت تغري بالهروب من رتابة الحياة ومن القضـايـا اليـومية الملحة . ولم يكن من المصادفة ان يتزامن اوج نشاط (ميرزكوفسكي) وجماعته مع اوج نشاط السحر والاستبصار والخوارق والشعوذة التي كانت تمارس في البلاط الامبـراطـوري الواقع تحت تأثير (راسبوتين) ، وكذلك مع الاستعداد الكبير لتحويل الحقائق المزعجة الى اساطير من اجل المؤامرات التي راح ضحيتها الكثير.

كانت (زنـايـدا كيپيس) ، زوجـة (ميرزكوفسكي) ، شاعرة وروائية ايضاً. وعلى الرغم من انها كانت اقل حضوراً وتأثيراً من زوجها ، الا انها كـانت اكثر موهبـة منه ، كانت (ميسالينا)[*] روسيـة ارادت اثـارة الغـرائـز التي لـم تشبعهـا هي نفسها . كانت عابثة ميتافيزيقية استهدفت اغراء الشيطان . كانت ذكية وسليطة اللسان بصورة رهيبة . كانت ، على العكس من زوجها الضعيف والمسيـر ، ذات مظهـر براق مهيب . كانت تظهـر بملابسها الخضراء الغريـة وتعلق صليباً يتدلى ليلامس بطنها وهي تسبح بمسبحتها . . كانت تحاول ان تعطي الانطباع بانها حاملة لواء الثقـافـة . امتـازت اعمـالهـا النثرية بالقوة والكثافة . كانت ، كزوجها ، تتعامل مع النـاس كحـالات وافكـار مطلقـة باسلوب اقرب ما يكون الى اسلوب (دستويفسكي) (خذ ، على سبيـل المثـال ، روايتيهـا «لعبـة الشيطان» و«القيصر الروماني») . اما شعرها فكان اكثر اهتماماً بالشكل واكثر انتظاماً وحضوراً من شعرزوجها . مع ذلك ، ظل شعرها يدور في مجال ضيق لا يتعدى الامور الجنسية من جهة ، ورفض هذه الامور كلياً من جهة اخرىٰ . [٢] .

احتضن آل (ميـرزكـوڤسكي) ، عبـر ممـارساتهم الادبية ، عدداً من الموهوبين نوعاً ما من شعراء ونقاد وروائيين ومفكرين دينيين ومتصوفة ، وكان احدهم الكاتب (ڤاسيلي روزا نوڤ) تلك الشخصيـة البـارزة التي كانت تمثـل الفتـرة احسن تمثيل وإن كان ، بسبب تقلباته ، قد عانى من خيانة الفئة الاخرىٰ التي كانت تمثل العصر ايضاً وخذلانها . لا يمكن وضع (روزا

---

٢ ـ للاطلاع على افضل ما كتبه (كيپيس) ، انظر : قصيدة «هي» في ديوان پنكوين للشعر الروسي (هارموند سورث ، ١٩٥٦) .

نوف) ككاتب ضمن تصنيف معين ان ابلغ اقواله واغربها مثبتة في هوامش الرسائل التي ارسلت اليه ونشرها من دون اخذ اذن من مرسليها. كان اسلوبه يمتاز بخصوصية غريبة، فهو (اسلوبه) مليء بامور طباعية يكتبها حسب مزاجه ـ الجمل الاعتراضية والاقواس واشارات الاقتباس وعلامات الاستفهام. وتجاوزت لغته حدود قواعد الكلام التقليدية وتحولت الى نوع من الهمس المبهم غير المترابط، انه اقرب من غيره من الكتاب الى (د. هـ. لورنس). انه (د. هـ. لورنس) مضاف اليه روح المرح ومطروح منه التعاطف الاجتماعي. اراد من البشر تجاوز قضايا الخير والشر. . . وامن بالخلاص عن طريق الاتصال الجنسي وكان يحلم بفردوس مليء بالملذات. لم يكن كاتباً ماجناً ولم تكن له الرغبة في اثارة الشهوات. كان يفتش عن الحماية من جهات شتىٰ. كان انساناً يمتاز بالسلبية والرقة والدفء وكانت له بعض الخصائص الانثوية البارزة. كان انساناً كريماً وصريحاً.

في الحقيقة، كان الطابع الانثوي هو السائد في ذلك المحيط الثقافي. كان محيطاً اسبغ على الرجل صفات الغرور نفسها المغرية المنسوبة تقليدياً الى المرأة. لقد جاء ذلك الوسط رد فعل ضد الصرامة التي كانت تمارسها الطبقة المستنيرة. وكان نتيجة مباشرة او غير مباشرة للعجز عن مواجهة حقائق الحياة الواقعية. . يمكن العثور على هذه الخاصية بالذات حتى في الافكار الدينية والميتافيزيقية السائدة وقتئذ. نجد هذا، على سبيل المثال، في الرمزية الدينية في افكار (سولوفيف) و(فلورنسكي) و(بلكاكوف) ومن شابههم من هواة الفلسفة. فهؤلاء كانوا يطمحون الى العثور على اسطورة نقية وغير مدنسة لذلك كانوا يعانون من التمزق الحاصل بسبب القوى غير العقلانية التي لا يربطها رابط. وعليه فقد اخذوا يفتشون عن مجاز واحد وشامل، عن الكأس المقدسة (Holy Grall)، فوجدوه في الصورة الانثوية للقديسة (صوفيا) التي تمثل الحكمة المقدسة والتي (كانت منبعاً للالهام الشعري الرمزي لذلك الزمن) كان (محبوا الحكمة) انفو الذكر ابعد ما يكون عن تأليه الغرائز البدائية التي نادىٰ بها (روزا نوف)، وعن الشعراء الرمزيين المهذبين. اما ربطهم بين القضايا الجنسية والميتافيزيقية فكان شيئاً لا يختلف عليه اثنان. كانوا يعرفون القوى المقسمة للعالم، ولذلك اعتقدوا بان السيدة الصوفية، القديسة صوفيا، نجحت في توحيد العالم عن طريق التسامي على تلك القوىٰ واحتضانها في آن واحد. لقد توحدوا معها ومع العالم. واعترفوا

بوجود الواقع كجزء من النظام الخارق. ومن هنا جاءت برامج (سولوڤيف) وتلميذه (سيرجي تروبتسكوي) الدينية. ومن هنا ايضاً جاءت فكرة اضفاء صفات التقديس على الظواهر الوطنية والاجتماعية التي اعتقدوا بانها ستوفر لهم الخلاص. من الضروري ان نذكر ان المفكرين الدينيين الروس كانوا يشككون بالمؤسسة الدينية آنذاك على الرغم من انجذابهم الى الكنيسة الكاثوليكية.

لقد اعتقدوا بان مفردات تلك المؤسسة فقدت جوهرها المسيحي، وترددوا في قبول تبشيرها بمبدأ اعادة تقويم القضايا المفقودة وغير الممتلكة كضمان للنظام الخالد. كانوا يتطلعون الى الاله الذي يستطيع ردم الفجوات وكانوا على يقين بان استمرارية المجتمع والحضارة ترجع الى الولاء المقدس. كانوا يستشهدون بـ (دستويفسكي) على الرغم من عدم استيعابهم التام أفكاره. كانوا استبداديين ميتافيزيقيين، انتحلوا صفة الانبياء الا انهم على الضد من ارادتهم، تورطوا في تحليل كل الاشياء عن طريق تفسيرها. لم تكن للجميع مثل هذه المواقف. كان (بيردايف) الذي ظل بعض الوقت مرتبطاً بحلقة (مرزكوڤسكي) الادبية مختلفاً تماماً. كان مفكراً دينيا صاخبا وفخورا لعدم امتثالهِ للاعراف السائدة ومتقلبا في كتاباته وافكاره التي انهكته كثيراً. ويعتقد بان العقل كان ويجب ان يكون عبداً للعاطفة. كان يبغض فكرة كون الدين والفلسفة بناءين فكريين ميتافيزيقيين شاملين تلك الفكرة التي تبناها (سولوڤيف) و(بلكاكوف). الا ان وعورة مادته واسلوبه الفلسفي كانا يخفيان عدداً من الموضوعات ومن ضمنها فكرة «الخلق» من غير «معادل موضوعي» (على حد تعبير ت. س. اليوت) او فكرة التجسيد لان الاخير معناه موضعة الاشياء (objectification) وهبوطها واستهلاكها ومن ثم تحجرها. كانت افكاره تلك افكاراً حالمة تجاوزت حدود الواقع. في الحقيقة كان ينبغي (بيردايف) الا يكتب اي كتاب لان كتابة اي كتاب هي تحويل الافكار الى موضوعات اي تحويلها الى اشياء ملموسة، ولما كان هو نفسه ضد الملموسات فقد ناقض نفسه. كان عليه ان يلتزم جانب الصمت الا انه لم يفعل ذلك فقد كتب خمساً وثلاثين كتاباً ومائة وخمسة وثلاثين بحثاً افترض فيها ان الحياة، كصخرة سيزيف، تسقط دائماً لتولد الفشل الطاحن وأن الانسان عاجز عن الاتيان بشيء ذي بال وأن كل انجاز هو استعباد. باختصار كانت تصارع انسانه قوى العالم الموضوعي التي لا يرجى منها شيء من

جهة، وقيمه الذاتية البريئة من جهة اخرىٰ.

شارك (بيـردايف) مع ستـة اخرين في حلقة دراسية سميت بـ (علامات بارزة Landmarks. وتمخضت تلك الحلقـة عن كراس نال شهـرة واسعـة وبيـع العديد من نسخه في الفترة التي سبقت الثـورة في روسيـا. يتضمن هذا الكـراس جزءاً مهمـاً من التـاريخ الفكري في روسيا ويكـون احـد العنـاصـر المهمة في حركة الحداثة في روسيا. انه في جوانب كثيرة منه وثيقة كتبتهـا مجمـوعـة من الممـع اعضـاء الطبقـة المستنيرة وابرعهم. انه يثير اساساً قضية «خيانة الطبقـة المستنيـرة». كان المسـاهمـون في ذلـك الكـراس الـذين يشـار اليهم الان بـ «الفيكـوفستيـون» قد اعتـرضـوا على أفكـار الطبقـة المستنيـرة الـروسية وعاداتها وفرضياتها وتلميحـاتهـا أو شككـوا بها، تلك الطبقة التي هاجمت في اغلب سني القرن التاسع عشر، النظام القائم وعصفت به ومهدت الطريق لمن جاء بعدها. كان عند (الفيكوفستيين) شعور بالـذنب، الشعـور نفسـه الـذي كانت تعـاني منـه الطبقة المستنيرة عدة اجيال، الا ان ذلك الشعـور اخـذ حينئـذ منحى او اتجـاهاً معاكساً. كانوا يخجلون من دور الطبقة المستنيرة في ثورة ١٩٠٥ التي لم يكتب لها النجاح. لقد ارادوا ان يكفروا عن ذنبهم ويعبروا عن ندمهم على ما ارتكبوا هم واسلافهم من حماقات صبيانية.

كانـوا، من النـاحيـة الايديولوجية مهتمين بمهاجمة الاعتقاد القائل ان الانسان قادر على السيطرة على بيئته وعلى تغييرها، هذا الاعتقاد الذي يقدم حلولاً جذرية للمشاكل العسيرة ويتحدىٰ الحذر او يتجاوز حدوده، الاعتقاد الجريء الذي جعل الناس غير قادرين على رؤية الامـور الـلاعقـلانيـة ونـاشد المستقبل بدل الماضي او بدل العالم العلوي، الاعتقاد الذي فضّـل العمـل الطـوعي الحـاسم علىٰ المسعىٰ البطيء الصابر العميق والحثيث، كما يقول (بلكاكوف) الذي ساهم هو الاخر في تلك الحلقة الدراسية. لم يكونوا راضين على تحويل المخـربين في التـاريـخ الى ابطال يستحقون العطف والشفقة. كانت مهمتهم تنصب على مهاجمة سمعة تلكم الناس لكي يبينوا ان صيحاتهم او اقتراحاتهم العنيدة لا تخفي الا الرغبة في فرض افكـارهم الصبيـانيـة غيـر المـلائمـة لعالم نفروا منه، وتخفي كذلك عدم قدرتهم على ان يفهمـوا ان سلوكهم المنـدفـع لم يحقق سوىٰ استفـزاز السلطـات التي اتخـذت الاجراءات القمعية وولدت سلسلة من الاضطرابات.

لم تكن هناك من مناظرات ومناقشات مهمة جاء بها الفكر الاوربي الليبرالي الاصلاحي منذ زمن (توكفيل)(*) الا استغلتها تلك المجموعة من الكتاب ببراعة. كان بعضهم ماركسياً فيما مضىٰ الا انهم كانوا اول من ارتدوا عن ماركس وهاجموه اكاديمياً بصراحة. لقد جاءت ثورة ١٩٠٥ المـريـرة لتبـز تلكم الكتاب (الڤيكوڤستيين) وتعتم عليهم، ولذلك اخذوا ينعون على الناس تفكيرهم في الظروف بدلاً ان يدركوا ان القضية كلها كانت قضية تغير بالعواطف والافكار وناشدوا قراءهم ان يهجروا الجنة الفاضلة الواسعة التي وعدت وحلمت بها الطبقة المستنيـرة وان يهجروا الحلم الثوري، كأنهم يستطيعون ببساطة ابعاد روسيا عن الثورة وعن الطبقة البروليتارية وعن التسعين مليون فلاح. الا ان الطبقة الپروليتارية والفلاحين لم يجدوا في نداء الانبعـاث الـروحي للڤيكـوڤستيين سوىٰ تهـديـد رهيب ينـذر بالسـوء. كتب احـد المشاركين في الحلقة الدراسية: «طبقاً للوضع الذي نعيشهُ، علينا ان لا نتوقف عن الحلم بالتضامن مع الشعب حسب بل يتحتم علينا [ايضاً] ان نخاف منه اكثر مما نخاف من مشانق السلطة التي تحمينا من غضبة الشعب بما تملكه من حراب وسجون»(٣).

ليس من واجب المؤرخ ان يخوض حرباً في معارك سابقة، بل واجبه التفسير. ليس من المستحيـل علينـا ان نفسـر السبب وراء خوف الڤيكـوڤستيين. من المفـارقة ان نجد انه في الـوقت الـذي اصـدر فيـه الڤيكـوڤستيـون تهـديـدهم، لم تعد القوىٰ الثورية ممثلة بالطبقة المستنيـرة حسب، اللهم الا اذا استثنينـا الجنـاح البلشفي الصغيـر فيها، بل كانت ممثلة بـ «الشعب»، بالطبقة العاملة وبالفلاحين الذين لم يكونوا يملكوا الاراضي انما كانوا يطمحون الى الحصـول عليهـا. هذا هو التهـديـد الذي اذا اخذناه في اطار ظروفه فرض عليهم خياراً واحـداً: امـا ان يتبعـوا البلشفيـك او ان يتعـاونـوا سراً مع الـوضـع القـائم... لم يكن «الڤيكـوڤستيـون» معـارضين للتغييـر ابـداً. كانـوا عارفين بتداعي النظام اوعلى الاقل كانوا يعـرفـون أن النظـام متهـرىء. تمـامـاً كانـوا مدركين بلادة الواقع الذي كانوا يعيشونه. كانوا

٣ ـ م. و. كيـرشنـزون في: ن. أ. بيـردايـف، س. ن. بلكـاكـوف، م. و. كريشنـزون، أ. س. ازكـويف، ب. أ. كستياكوڤسكي، پ. ب. ستروف، س. ل. فرانك، علامات بارزة: مجموعة مقالات عن الطبقة الروسية المستنيرة، الطبعة الثانية (موسكو، ١٩٠٩).

يعـافـون من الازمة التي كان يعاني منها الليبراليون الروس بمختلف اتجاهاتهم وقناعاتهم، لـم يكونوا يتوقعون تغييراً حقيقياً ما داموا قد ارتضوا النظام وقبلوا به. كانوا يعرفون أنهم متىٰ ما هاجموا النظام ستذهب عنهم صفة الليبرالية وبذلك اصبحوا ثوريين. . .

ما حدث فعـلاً هو ان اكثـر الفيكـوفستيين، او تلك الفئـات التي لـم تكن تلعب اللعبـة السيـاسيـة علنـاً، اعتقـدوا بانهم قد وجـدوا مخـرجـاً من مأزقهم عن طريق تبنيهم المثـاليـة الارستقـراطيـة التي جعلتهم يشعـرون بانهم كانـوا بعيـدين عن المشاكل الاجتماعية وأنهم وفـروا الخـلاص للقلة المـوهـوبـة: اخـذ (بيـرديف) عنـدمـا كان منفيـاً بعـد الثورة، ينتقد كل اراء (الفيكوفستيين). فقد كتب في سيرته الذاتية:

مصيبتنـا هي اننـا كنا معزولين. . . عن حركة ذلك الزمن الاجتماعية الواسعة. وقد برهن الـزمن على ان ذلـك كان حقيقـة مهلكة في ضوء التطورات التي حدثت اثناء الثورة. . لقد عشنا في عصر مختلف وكنا بعيدين عن الكفاح التاريخي. هنا، لم تصبـح الكلمـة لحمـاً، بل، على العكس، اصبـح اللحـم كلمـة وتحـولت الامور الهشـة الى حقـائق ثابتـة. . لا يمكنني الا ان ادرك الان اننـا كنـا نعيش في البـرج العاجي ونتحدث حديث المتصوفة بعيدين عن كل ما كان يمت الى مآسي روسيا بصلة. (٤)

- ٣ -

كان للفن والادب، وخصـوصـاً الشعـر، والشعـر الـرمـزي، بالأخص دور جوهـري في التمهيـد لهـذا الاتجـاه الثقـافي وتطويره اكثر مما كان للمناظرات الميتافيزيقية والفلسفية من دور. كان له دور في توسيـع وتعميق الادراك والخيـال، ولـو انه ادى، كما هي الحال بالنسبة لشعر (الكساندر بلوك) الى اعادة تقويم ذلك الاتجاه باجمعه.

لم تتضمن الحركة الرمزية، بهذا الخصوص، القضايا الفنية في الشعر من حيث احلال الصـور محـل التصـريحـات ووصف الحقـائق والمشاعر المباشر حسب انما تضمنت ايضاً شمـوليـة وتشـوق الى تغيير الحيـاة الى الافضـل. لقـد تضمنت الحـركة خليطاً من الجرأة

٤ - ن. أ. بيردايف، الحلم والواقع (لندن، ١٩٥٠)، الترجمة الانكليزية.

والخـوف : الجـرأة بمعنى الـرغبـة في استكشـاف ماتحتويه الحياة من امور جديدة والخوف بمعنى عدم القـدرة على مواجهتهـا (الحيـاة) . فاذا اخـذنـا اشعار سولوفيف وكتاباته المليئة بـ نبـوءة والحكمـة والتي كتبهـا على غرار اسلوب (ديكارت) و (روسو) الحالم ، فاننا نجدها تتعـامـل مع الازمنـة والامـاكن السحيقـة والغـريبـة التي لايعـرف عنها الشاعر سوى الشيء القليـل . ففي عوالمـه الغـريبـة هذه نقـرأ العبارة الحكيمة التالية : انيري لنا ظلامنا ، ياايتها السيدة الجميلة ! »

ان الحـركـة الـرمـزيـة هي الى حد ما ، تهذيب وتكثيف للتجربة الرومانسية التي تفترض المعرفة المسبقة بالذات المنعزلة وبعالم غير مترابط وربما عدائي . مع ذلك ، فاننا لو اخذنا اشعـار (بـايـرون) و (هـانية) و (لير مونتوف) لوجدناها ابعد ماتكون عن الشلل والعداء ، لان هؤلاء الشعراء سعوا عبر عوالمهم المعزولة ، الى هضم العالم المرئي وتمثيلهِ ثم تقديمه من جديـد مليئـاً بالمعنى . اذا لم يصـح هذا على (سولوفيف) فانه يصح على «الكساندر بلوك) الـذي يعـد ابرز الشعراء الرمزيين الروس . ترجع افضل اعماله الى الفترة التي سبقت الثورة واعقبتهـا عنـدمـا استبـدل اللغـة الرمزية الاسطورية الرنانة السائدة باللغة البسيطة انه يسحر بشعـره لانـه ، كبـوشكين ، (ولا اجـد اديبـاً اخـر يمكن ان اقارنه به غير بوشكين) يستطيع ان يكتب شعـراً عن اي شيء ومـا جعله يتجـاوز الـرمـزيين اويبتعـد نوعـا ما عنهم هو ربطهِ غير المألـوف بين الـواقع الملموس وبين والحلم . . كان مهووساً بصوت الاحداث ، بالمواضيع والافكار وبخاصة افكاره التي كان عاجزاً عن الافصاح عنها . وكان مشغولاً ايضاً بكل مايدل على امـراض العـالم القـديم ويشيـر اليهـا بسبب تفكيـره الكثيـر بالنظام الجديد كانت اخر قصائده واهمها تحمل عنوان الاثنا عشر وكانت بمثابة تعاليم «حراس الجيش الاحمر الاثنى عشـر» الـذين كانـوا يسيرون بتثاقل في الشوارع المغطاة بالثلوج شوارع بترسبورغ الجائعة ، وهم يواجهـون العـواصف الثلجيـة العنيفـة في اول الشتـاء لروسيـا البلشفيـة . كان موكبهم بالنسبة اليه يعني تقدم الانسانية صوب القرن العشرين . [٥]

٥ ـ لمعرفة المزيد عن الاندماج التهكمي بين الامور الرومانسية والحالمة (احياناً يعالج كل واحدة على حدة) والسير في حالات تشبه النوم والعالم الحقيقي الملموس ، كما نظر اليه (بلوك) ينظر : قصيدته المعروفة «الغريب» التي ترجمها (فرانس كورنفورد) ترجمة رائعة ، وينظر كذلك ترجمة «الاثنا عشر» في طبعة (مورس بورا) .

وخـلافـا لذلـك كان اغلب الرمزيين الروس قد عبروا عن التراجع الكبير للخيال الروسي وعن تحرره من الحياة والتاريخ سواء تم ذلك عن طريق الفن او الطقوس الدينية السحرية او النـوبـات المـرضيـة المسكرة (هذا اذا استثنينا تلك المجموعة من الشعراء الذين جاءوا بعد الفتـرة الـرمـزيـة والـذين كان هدفهم المعلن عدم اغـاضـة الخيـال باي شيء ملمـوس مثل (كـروجينييـخ) لقد اعلنوا الفنانين كانوا يسعون الى ان يكونوا، قبل كل شيء ، فوق مستوى البشـر كانت رومـانسيتهم تعكس وضعهم النفسي المتعب والكسيـح ، على الـرغم من استشهـادهم بين حين واخـر بفلسفـة (نيتشه). كان هناك توافق بين ماكانوا يقولونه شفاها وما كانوا يكتبونه من اشعار ميكانيكية طابعها التشاؤم والانغلاق والاثارة الجنسية [٦] واخيرا فانهم سيـذكـرون ليس بسبب ماقـالـوه في شعـرهم ولا حتى بسبب الكيفية التي قالوه فيها ، ولكن

---

٦ ـ هذه بعض النماذج التوضيحية من الشعر الرمزي:

يبهجني التجريد
انني اصنع حياتي منه . . .
احب كل ما هو انطوائي ومبهم .
انني ضحية احلامي غير المألوفة والغامضة . . .
الا انني لا املك الكلمات الارضية لأعبر
بها عن الامور غير المكررة .

(كيبيس)

انني اكره البشرية
انني اهرب منها مسرعاً
روحي المهجورة هي بيتي الوحيد

(بالمونت)

انني لا اعرف انتماء اخر
غير ايماني البكر بنفسي

(بريوسوف)

للاطلاع على المزيد من الشعر الابله الفارغ لفترة ما بعد الرمزية ، الفترة التي كتب فيها شعراء مثل (برليوك) و (كروچنيخ) اشعـاراً تعـويـذيـة غير مفهـومـة ينظـر: الاعلان عن لغة ما وراء العقل لـ (كروچنيخ) نفسه . تجد ترجمته الانكليزية في كتاب المستقبلية الروسية لـ (ف. ماركوف) (لندن، ١٩٦٨)، ص ٣٤٥ وما بعدها .

بسبب كونهم يمثلون حالة انسانية وزمنا لم يدركوا معناه .

كان هناك مجال ثقافي اخر ـ وهو مجال الرسم ونقد الفن ـ حيث اتضح فيه التنافر بين الادراك والتهرب بين الفن والعواطف المحدودة وفي الواقع شهدت الفترة التي نحن بصددها اغلب الحركات الفنية (المعروفة الان) تقريبا ومن بعض الحالات ولدت فيها حركات فنية لم تكن معروفة سابقا. نجد في تلك الفترة حركات مثل التكعيبية والمستقبلية التكعيبية والتجريدية في الرسم. وعرف بعض رسامي تلك الفترة امثال (تاتلين) و(ماليڤچ) و (لسيتسكي) بالروح الثورية الكبيرة التي جعلتهم يتحملون بعض المسؤوليات الاجتماعية الجريئة، كانوا يريدون من الفن ان يعالج قضايا عملية ملموسة، لذلك تجاوزوا تلك الحدود الفاصلة بين الحياة والفن واخذوا يمارسون انواعاً من الأنشطة الفنية المختلفة في آن واحد. كانت أنشطة تلك المجموعة بمثابة المعادل المنظور لشعر (ماياكوڤسكي) الثوري. . فقبل أن يحدث النفور من الاشكال [الفنية] البرجوازية المعروفة قبل الثورة، كان المناخ الفني حاملاً كل اعراض تفكك الخيال، وكان نقاد الفن هم المسؤولين عن انعاش مثل هذا التفكك. كان الدور الذي اداه النقاد المدعومين مادياً من تجار الفن الاثرياء حاسماً ليس في تطوير الفن الروسي المعاصر حسب، بل في اعادة اكتشاف الفن الروسي القديم ايضا. وساعد ذلك الدور ايضاً على انتشار المعرفة الواسعة بالفن الغربي. كونّت المجلات [الفنية] من مثل مجلة «عالم الفن» و «الصوف الذهبي» قنوات رئيسة لمثل هذا النشاط. وكان لتلك المجلات مساندون بارزون امثال (بينوا) و(دياغليف) و(كرابار) و(موراتوف). وكانت تلك الفئة من المشجعين مثقفة ثقافة عالية وكانت معرفتها الفنون في عصر النهضة في فلورنسا والبندقية لا تقل عن معرفتها الفنون الروسية القديمة. كانوا مولعين باكتشاف المواهب حيثما وجدت واحتضانها وتطويرها.

تصف يوميات (الكساندر بينوا)، التي نشرت باللغة الانكليزية قبل بضع سنوات، الجو الذي كان سائداً في تلك الاوساط. كان (بينوا) رساماً قبل ان يتعرف الى تلك المجموعة من الرسامين، وكان ايضاً ناقداً فنياً ومصمم ديكور. وقد صمم الديكورات للباليهات التي اخرجها (دياغليف). وبعد تصفية النظام القديم، اخذ فنانون اخرون يساعدون (دياغليف)

على اخراج اعمالـه السحريـة الفـاتنـة، فنـانـون امثـال (لاريـونـوف) و(كـونچـاروڤا) و (دويـزهنسكي)، بينمـا كان (كـانـدنسكي) يختـار تصـاميم المـدرسة الالمانية المعروفة بـ (بـاوهـاوس). اما (چاكال) و(پيڤسنر) و(كابو) فاخذوا يمارسون الفن للفن الذي كان رائجاً في باريس وقتئذٍ. تصف هذه اليوميات الحياة الساحرة في تلك الاوساط الثقافية في منطقة (بـالميـرا الشمـاليـة) التي احبهـا الكـاتب حباً جماً. وتكشف اليوميات طبع الكاتب الوديع وتـذوقـه للفن ونجاحاته التي جعلت الامبراطور يحيطه بالرعاية. لقد تمتع بثمار تلك الرعاية التي افسـدت شخصيتـه وجعلتهـا غريبة الاطوار. لم يكن يأبه، بسبب بحبوحة العيش التي كان يعيشهـا، بالمـآسي التي كانت تعيشهـا روسيـا. كان يمتـاز بالثقـافـة الـواسعـة والذوق السليم. اخـذ يعشق الخـزف الصيني المصنـوع في مدينـة (سيڤـريس) الفـرنسيـة والزنبق والاشياء الجميلة الاخرى، كما اصبح عنده ولع خاص باللُعَبْ. كان همه الوحيد زيادة عدد معـارفـه واصـدقائه. وكان وجوده في ذلك الريف نشازاً. الا ان الفنانين الموهوبين الاخرين والمعدودين لم يظهروا او يتصرفوا بطريقة (بينوا) نفسها.

هذه هي العوالم التي جعلت الناس يتصورون أن فكرة الحداثة في روسيا شبيهة بالنهضة الحضـاريـة الإيطـاليـة. ان الـذين قامـوا بعقـد تلك المقـارنـة هم (بيرديڤ) و(ڤياچسلاڤ ايڤانوف) واخرون. لقد تجاوزت مقارنتهم حدود عالم النشاط الفني، حتى ان هذه المقارنة اصبحت من الامـور البـدهيـة والمسلم بهـا بالنسبـة الى المهـاجـرين بعد الثورة. ليس من السهـولـة ان نجـد تشـابهـاً بين الفترتين، وهذه الصعوبة ترجع الى عدة اسباب من بينها ان مفهوم النهضة يكون مفهوماً غامضاً وغير واضح من الناحية التاريخية والحضارية. اذا كانت النهضة الاوربية تعني «تجديد» الحضارة الكلاسيكية فكان يتوجب على المجددين الروس [وقتئـذٍ] ان يعيشـوا تجـارب تخلو من العنـاصر الانسانية النيرة، تجارب ذات جوانب مظلمة ومنحلة، تجـارب الارهـاب القديم. لقد كانوا [المجددون] تحت رحمة قوىً معربدة واقعة في شرك دوامـات من المشـاكـل الكثيرة. وهذا يفسر عجز كثير من اساليب تلك الفترة وعدم ترابطها وترهلها ويفسر كذلك الغموض العام الذي لم يكن بسبب العمق بقدر ما كان بسبب التناقض التام بين العالم الخارجي المشوش والمحير والعالم الداخلي الخاص. وعلى وجه الـدقـة، لم يكن هذا الإسلوب موجـوداً في حلقـة (بينوا). ففي الوقت الذي كان افراد تلك

الحلقـة يمجـدون مع غيـرهم لا تنـاهي الرجل الخاص، كانوا، في الوقت نفسه، يفضلون «الثانوي» الهادىء على «الرئيس» العنيف، والمزوق على الطبيعي. ومع ذلك فتحوا طريقاً اضافياً يؤدي الى النهضة شبيه بذلك الطريق الذي طالب به ممثلو الاتجاه الجديد في روسيا.

يمكننـا القـول انـه كان هنـالـك شيء من التشـابه بين بعض جوانب المشهد الحضاري الروسي وعصر النهضة الايطالية، كالتشابه الذي كان موجوداً بين (دانتي) و(مايكل انجيلو) في القـرن الخـامس عشـر، عنـدما بدأت الحركة الرمزية القوطية تضعف امام ضغوط حركة (الباروك). اشتهر ذلك الزمن بالمظاهر البراقة والزخرفة والابهة. هكذا كان مفهوم النهضة. كانت هناك امتيازات اجتماعية وابهة لتلكم الناس الذين ادعوا أنهم كانوا يعيشون في عصر النهضة. لقد جعلتهم ثرواتهم ودينهم يلهجون بالحمد للحياة التي كانوا يحيونها، الا انهم لم يكونوا عارفين أنه في الوقت الذي كان ثراء الاغنياء والمتمكنين وطمأنينتهم يزدادان يوماً بعـد يوم، كان افـلاس الفقراء وخواؤهم يزدادان ايضاً يوما بعد يوم. كانوا يتصورون ان تلك القضـايـا لم تكن تهم النـاس. ان المصلح الـوحيد الذي كان الناس يصغون اليه كان رجلاً ينتمي الى نظام اجتماعي وروحي اخر.

اسمحوا لي ان اشط للمرة الاخيرة واقول: قد يسأل سائل: من كان المصلح الادبي في روسيـا؟ من المؤكـد ليس (چيكـوف) على الـرغم من عمق نظرته نوعاً ما كلاسيكيتها، الى التجـربـة التي عاشتهـا الحضـارة المنهارة، اوعلى الاقل نظرته الى الطبقات والبيئة الثقافية التي كانت تعقيـداتهـا (او القليل من تلك التعقيدات الذي رآه قبل وفاته) بالنسبة اليه ليست مؤشرات ثراء، بل مؤشرات ارتباك وتشويش واثارت سخريته فقط. ربما تولستوي؟ لم يكن تولستوي سوى الاحتقار للصفوة المثقفة وكل ما كانت تمثله. الا ان هذا لم يكن سوى شيء ثانوي تجاه الحقائق والاكاذيب الانسانية التي ضحىٰ اوحاول ان يضحي بها، واخيراً تجاه تضحيته بحياته واعماله.(*) إن الذي قام بدور المصلح الادبي في الفترة التي نحن بصددها

---

* في ١٦ ايلول ١... كتب تولستوي رسالة وجهها الى الصحف وذكر فيها انه تنازل عن حقوقه في طبع جميع اعماله وترجمتها ومسرحتها في روسيا وخارجها. انظر: «قصة الرسالة التي رفض فيها تولستوي حقوق التأليف» للدكتور ضياء نافع (جريدة الجمهورية، الاربعاء ١١/١٠/١٩٧٢، ص ٧).

هو (مكسيم غوركي)، ذلك «الطائر البحري العاصف» الذي برز من الاعماق وأرّق مضاجع الصفـوة المثقفة التي وصفته بـ «النـذل الكبيـر Great Cad». لم يعـد (غـوركي) قادراً على الاعتقـاد باحتمـال حتى الهـروب المثـالي من المواقف الحقيقية. لقد خلق صورة للانسان الـذي يملك كل صفـات المستقبـل التي كان هو بالـذات يحلم بهـا. ان الانسان الحقيقي بالنسبة اليه هو ذلك الانسان القادر على ان يصبح شيئاً.

اننا نحتاج الى الكثير من التبصر لكي نميز بين سكرات موت العالم القديم وآلام مخاض العالم الجديد. يبدو ان (غوركي)، كما هي الحال بالنسبة الى (الكساندر بلوك) الذي كان اكثر تعرضاً للانتقاد، كان يمتلك الى درجة كبيرة ذلك التبصر الذي جعله ينظر الى اتجاهات الحـداثـة في روسيـا ما قبـل الثورة وكأنها في حالة افول وليست في حالة تجديد او انبعاث. وعلى العموم، وللاسباب التي حاولت ان اقدمها، يبدو انني لابد من ان اصل الى خاتمة. ان اعجاب (يوري زيفاكو) بالمشهد الرائع [المذكور في اول البحث] لابد ان ينتهي بالنسبة الينـا، وإن لم ينتـه بالنسبـة الى (زيفـاكـو)، ما دامت الابنية التي كانت تحيط به وتسنده قد فسدت من الاساس او / وكانت في طريقها الى الاشتعال.

هـ ـ شيكاغو ونيويورك : وجهان للحداثة في اميركا

آرك همبركر

في عام ١٨٨٨ غادر بوسطن الى نيـويـورك الروائي (وليم دين هاولز William Dean Howells) عندما كان في الحادية والخمسين من العمر وعندما كانت طاقاته الابداعية في ذروتها. كتب (هـاولـز) رسـالة الى (هنري جيمس Henry James) يقول فيها. «نحن جميعاً نحب نيويورك، وانني آمـل ان اصـور في روايـاتي شيئاً من حياتها الواسعة، المرحة والمشوهة». كان انتقال (هولز) الى نيويورك مؤشراً على التحول المهم الذي حدث في الحياة الثقافية الاميركية. ان افـول بوسطن وبـروز نيـويـورك وشيكـاغـو مركـزين تجـاريين كبيرين يدل على بداية الثقافة

الامـريكيـة «الحـديثـة» . فشباب هارفرد شديدو الحساسية ، امثال (والاس ستيفنس Wallace Stevens) ، وجـدوا نيـويـورك «سـاحرة لكنها غير حقيقية بصورة رهيبة» . كانت تلك الفئة من الشباب قد احبت ومقتت في آن واحد وعلى نطاق واسع ، مشهد الفوضىٰ والنشاط . في شهر حزيـران من عام ١٩١٩ صرح الشـاعـر (هـارت كرين Hart Crane) الى احـد المـراسلين بان «نيـويـورك هي سلسلة من المنـاظـر المكثفة والمتوحشة نوعا ما التي لا تتوفر في كليفلند . . الخ . نيويورك تعامل الانسان بقسوة الا انها تتراجع لتقدم له علاجاً من التسلية اكثر من اي مكـان اخـر أعـرفـه» . كانت مدينتـا نيـويورك وشيكاغو تمثلان كل ما هو جديد في المجتمع الاميـركي ، من ناطحـات السحـاب الشـاهقة (كانت عبارة «ناطحات السحاب» جديدة في الثمـانينـات من القـرن المـاضي) الى حجم السكـان وتنـوعه الى بؤس الفقراء ، الى عنف المعـركـة بين العمـال والرأسماليين ، الى بذخ الاغنياء ، الى فساد الصحافة وصفاقتها ، الى قسـوة الاحتكـارات (الكارتل والترست) ، الى اللاابالية المدمرة التي كان يمارسها المجتمع المديني تجاه الفرد . (عبر درايزر Dreiser عن ذلك الوضع في روايته «الاخت كاري» في عام ١٩٠٠ قائـلاً : «في الحقيقـة اننـا لسنا في حاجة الى اي شيء» ، استمر [يتحدث] بغموض وهو يحدق فيها «كأنها صندوق») .

كانت نيـويـورك كالمغنـاطيس تجلب الفـلاحين من صقليـة و اوكرانيا ، وكذلك خريجي جامعتي ييل وهارفرد المثقفين ثقافة عملية عالية . وترك العديد من الصبيان ايوا وقرىٰ انديانا واوهـايـو ، تلك الاماكن التي كان ينمو فيها نوع جديد من الكتابة ، واتجهوا صوب شيكاغو .

كانت الاختـلافـات الجغرافية والتاريخية الطارئة بين نيويورك وشيكاغو توحي باختلاف مهم بين حضـارتي المـدينتين . ففي الـوقت الـذي كانت فيـه مدينتـا شيكاغو ونيويورك تجسدان اخلاقيات (العصر الذهبي) القائمة على مبدأ (دع الامور تجري وشأنها (Laissez-Faire) ، وفي الـوقت الـذي كانتـا فيـه لا تأبهـان بفكـرة «الثقـافـة» التي كانت تُذل وتُحتقـر بصورة فادحة (بالمناسبة كان شعار المعرض الاميركي في شيكاغو في عام ١٨٩٣ هو «اجعل الثقافة

تنشط»)، [1] كانت المدينتان في الوقت نفسه تمثلان انواعاً مختلفة من «التجديد»، ويمكن ان يشاهد ذلك الاختلاف في وسط كل مدينة الادبي وفي الادب الرئيسي المرتبط ارتباطاً وثيقاً بذلك الوسط.

كان هم شيكاغو الوحيد هو «الكمية» التي يمكن قياسها اوحسابها أووزنها. وهذا ما نجده في الالاف من البوشلات من الحبوب التي كانت تحمل في السفن باتجاه الشرق، او في الملايين من رؤوس الماشية التي كانت تجلب لتفرغ في «(يونيان ستوكياردز) لتذبح وتعلب، اوفي الاطنان من الفولاذ الذي كان يستخرج بواسطة الطواحين في (كاري). كتب (كارل ساندبرك) في عام ١٩١٩:

ربما تقول من أول وهلة إن هذا المكان هو بمثابة جحيم بالنسبة الى الشاعر، لكن الحقيقة هي انه (المكان) جيد بالنسبة اليه لانه سيجد فيه ما يوقظه عندما يحتاج الى تلك اليقظة. في الحقيقة، ان هذا المكان يلائم الانسان المعافىٰ الذي يريد مراقبة اعقد اللعب واشرسها واكبرها في العالم ـ لعبة الاقتصاد والتبذير. اذا نظرنا اليه من هذه الزاوية فهو جيد، وانني اتصور أنك ستحبه.

كان اقتصاد المدينة يقع تحت هيمنة عدد محدود من الشركات الصناعية العملاقة التي كان يملكها ابرز مواطني شيكاغو الذين لا تزال اسماؤهم تعني الكثير في اميركا في الوقت الحاضر، اسماء مثل (ماكورمك) و(ارمر) و(مارشال فيلد) و(سيرز رويك) و(مونتكمري

---

١ ـ كانت (هاريت مونرو) نجمة المعرض وهي التي أسست مجلة (پويتري) بعدئذ. لقد وصفت طريقة كتابتها قصيدتها «اغنية اميركية» التي نشرتها في ديوانها الموسوم «قصائد مختارة (نيويورك ١٩٣٥) بالطريقة التالية: «كتبت قصيدة «اغنية اميركية» نزولاً على طلب اللجنة المشتركة لتنظيم احتفالات المعرض الاميركي العالمي وقبلتها اللجنة الموقرة والقيتها لمناسبة مرور اربعة قرون على اكتشاف اميركا الذي صادف الحادي والعشرين من تشرين اول ١٨٩٢، القيتها امام جمهور يزيد على المائة الف نسمة... وخولت اللجنة السيد ثيودور توماس، مدير الموسيقى، الطلب من البروفيسور چادوك تلحين المقاطع الغنائية من القصيدة. تبدأ الانشودة هكذا: «في الافق الواسع المجهول»، اما الابيات الثمانية من القصيدة والتي تبدأ هكذا:

«تنظر القبائل الى بعضها

وان الشعوب المعدة للمعركة اجتمعت لتتوحد

لقد غناها كورس مؤلف من خمسة آلاف منشد بمصاحبة اوركسترا كبيرة بالاضافة الى فرق عسكرية».

ورد). كانت شيكاغو تتباهىٰ بانجازاتها العملاقة: الصك بمبلغ (٢٫٦٠٠٫٠٠٠) الذي خصصه (جون د. روكفلر) لتأسيس جامعة شيكاغو في عام ١٨٩٣، الاضرابات التي حدثت في (هاي ماركت سكوير) في عام ١٨٨٨، اضراب (بلمان) العنيف في عام ١٨٩٤.

ربما لم ترق شيكاغو المسافرين الذين كانوا يتوافدون عليها من اوربا وذلك بسبب خشونتها وتطلعاتها المادية الفاسدة التي لا يمكن اشباعها. (كتب كبلنك عن شيكاغو قائلاً: «بعد ان شاهدتها ارغب بالحاح الا اراها مرة ثانية. انها مدينة يسكنها الوحوش»). اما بالنسبة الى عشرات الالاف من الشباب الذين اعجبوا بشخصية كاري مير (بطلة رواية «الاخت كاري» لدرايزر) وبطموحها وبالنجاح الذي حققته، فقد كانت شيكاغو مناراً للثقافة المتطورة وللرفاهية. كتب (والاس ستيفنز) في يومياته (الاول من آب ١٨٩٩): «الحداثة حركة شيكاغوية صرف، انها تافهة ولا تبعث على التأمل ابداً».

ادىٰ اتساع الوسط الادبي شبه البوهيمي الذي انتقل الى (الجانب الجنوبي) بسبب توفر المساكن الرخيصة التي شيدت بسرعة من اجل (المعرض الاميركي)، ادىٰ الى حجب الانظار عن الوسط الادبي الصغير في التسعينات الذي امتاز بنواديه وسلوكه الرفيع وعشقه الحركة الجمالية الانكليزية (لقد ادى نشر كتاب «القصص الشعبية Chap Book» في شيكاغو في عام ١٨٩٤، وكذلك كتاب «تحفة فنية صغيرة Bibelot» لتوماس موشر، الى جعل الخبراء بالفن واصوله المحدودي العدد في اميركا يقرؤون ما تجود به اقلام الكتاب السياسيين). اما في (المدينة القديمة) وفي (الجانب الجنوبي) القريب من الجامعة، فقد كان الروائيون الشباب الذين هربوا من القرىٰ تواً، وكذلك الشعراء الشعبيون والمثقفون ذو الحساسية العالية الذين ناصبتهم بيئتهم العداء، قد وجدوا في تلك البيئة كل ما يستهويهم ويريح اعصابهم. كانت [تلك البيئة] بمثابة عالم صغير متجانس اجتماعياً وكانت تصدر فيه بعض الدوريات القليلة التي حفزت جهودهم. لم يكن «عصر النهضة» الذي حدث في عام ١٩١٢ تقريباً حقيقة ثابتة، بل مبادرة ناقصة. لم يأخذ الكتاب موضوع الكتابة مأخذ الجد. كان الكثير منهم يزاول مهناً اخرى قبل ان يشرع بممارسة الادب. كان (درايزر) و(ساندبرك)

صحفيين اصلاً وكان (شيروود) رجل اعمال وكان (ادكارلي ماسترز) محامياً اما الاستثناء الوحيد في تلك المجموعة فكان (ادون ارلنكتن روبنسون) الذي كان يتعاطى الادب برعاية بعض الاصدقاء في نيويورك. فلم يتحول (روبنسون) من مهنة اخرىٰ الى الشعر لانه كان شاعراً في الاساس ولم يكن يطمح الى ان يكون اكثر من ذلك. لقد كانت الحركة الحديثة في شيكاغو تمثل اتجاهاً جديداً من الحرية والسلوك والاخلاق والفكر، وهذا ما وضحه (شيروود اندرسون) في مذكراته:

ثم ينتهي الاسبوع ونحن في مدينة صغيرة تقع على ساحل البحيرة. ربما نام او حاول ان ينام ستة او ثمانية منا، رجالاً ونساء، تحت غطاء واحد ونحن قريبون من نار اضرمناها في الهواء الطلق على ساحل البحيرة، حتى اننا كنا نتسلل في الظلام الى مكان منعزل لنستحم جميعاً ونحن عراة، كانت جميع افعالنا بريئة. كنا نشعر بالغبطة لاننا كنا نعيش حياة جديدة حرة وجريئة، متحدين في ذلك تلك الحياة التي تصورناها مملة ورهيبة وهربنا منها جميعاً.

الا ان الثورة على كياسة المجلات الفصلية (quarterlies) والمجلات النقدية (reviews) العريقة سرعان ما خمدت لتمهد الطريق لظهور نوع جديد من الكياسة المحدثة. وانتقلت افضل المجلات الصغيرة (مثل مجلة «دايل»، ومجلة «لتل ريفيو» التي كانت تديرها ماركريت اندرسون) وبعض الكتاب ايضاً الى نيويورك. لم تبق في شيكاغو سوىٰ اشهر المجلات ـ «بويتري» التي كانت تحررها (هارييت مونرو). كانت تمول تلك المجلة مادياً مجموعة صغيرة، لكنها مؤثرة، من البرجوازيين المثقفين في شيكاغو، وظلت تلك المجلة فترة قصيرة في الطليعة من حركة الحداثة في اميركا، لم يكن ذلك يعود الى جهود الانسة مونرو بقدر ما كان يعود الى النشاط المميز والذوق السليم لمحررها المقيم في الخارج، ونقصد به (ازرا پاوند). لقد استقر (پاوند) في لندن في عام ١٩٠٨، بعد ان كان قد درس الادب واللغات الرومانسية في كلية هاملتون ثم في جامعة پنسلڤانيا. في عام ١٩١٢ عدّ المع الشعراء الشباب واهمهم. لم تعرف شيكاغو اعمال (ييتس) و(طاغور) و(فورد مادوكس

فورد) الا عن طريقهِ ولم يكن هناك من احد يلح على الانسة مونرو في طبع قصيدة «پرفروك» لـ ت. س. اليوت في عام ١٩١٥ سواه. ان علاقة (پاوند) بمجلة «پويتري» هي، في الواقع، قصة صراعه مع التراث الارستقراطي. كانت كل علامة من علامات التردد والحيرة من جانب (هاريت مونرو) تعني دفع (پاوند) اكثر صوب الفن والادب المتطرفين. وانتهت علاقته المتوترة بـ (هاريت مونرو) في عام ١٩١٦. نشرت مجلة «پويتري» أفضل اعماله: «الولاء لسيكستس پروپيرتيس» مشوهةً وناقصة، لذلك اعاد نشرها في مجلة اخرىٰ.

استمرت هذه المجلة، «پويتري» في الظهور عدة سنوات وهي تعتاش على سمعتها في نشر اعمال الشعراء المبرزين. ان مجلة «پويتري» شاهد على سلبيات «عصر النهضة» وايجابياته في شيكاغو. كان هم روائيي شيكاغو وشعرائها منصباً في الاساس علىٰ المضمون وليس على الاسلوب. تقدم روايات (شيروود اندرسون) و (سنكلير لويس) افاقاً جديدة ومهمة من التجارب في مجال الثقافة الادبية، وهذا ايضاً ينطبق على الروايات التي كتبت عن شيكاغو في تلك الفترة مثل رواية «الحفرة» (١٩٠٣) لفرانك نوريس ورواية «الغابة» ١٩٠٦ لأپتن سنكلير. الا ان تلك الروايات لم تتجاوز حدود ضوابط المذهب الواقعي وبقيت تدور في فلك المحلية الواضح، ولذلك لا نستطيع نعتها بالاعمال المحدثة المميزة. قرأ وهضم (اندرسون) نوعاً ما اعمال (كيرترود ستاين) و(فرويد)، الا ان اعماله بقيت على العموم متواضعة، متواضعة بالمعنىٰ السلبي لهذه الصفة. اما اشعار (ساندبرك) و(ماسترز) و (لنزي) فتتضمن ازدراء ساذجاً لـ «التراث». لقد ارادوا لأدبهم ان يكون مفتوحاً على حريات وتجارب جديدة، لذلك ضربوا عرض الحائط كل الصيغ التقليدية الراسخة في تدبر التجارب وتأملها. والتزمت اعمالهم بالحس التاريخي البدائي. لا يستطيع احد ان يجد في بيئة شيكاغو اشياء مثل البرامج والبيانات والاهتمامات البالغة بالتكنيك التي كانت موجودة في نيويورك وفي بقية الحواضر الاوربية الاخرى. هناك كثير من التهور والاستفزاز في قصائد ديوان (لنزي) الموسوم «قصائد يمكن مقايضتها بالخبز» (١٩١٢) وكذلك في قصائده

المتأخرة التي تقدم تشكيلة من المنوعات (vaudeville). وبالنسبة الى مقاييس (والاس ستيفنز) و (وليم كارلوس وليامز)، وكذلك (پاوند) و (اليوت) في لندن، لم يكن (لنزي) فناناً «جاداً» لانه اوضح انه كتب شعره: «لا عن طريق الاصغاء الى الصوت الداخلي وتتبع الوهج، وانما عن طريق قرعه الطاولة بالمسطرة وتأمله الشرر الكهربائي المتطاير».

- ٢ -

كانت اسعار الاراضي رخيصة نسبياً في شيكاغو بسبب سعة مساحة المدينة. ففي الوقت الذي كانت فيه شيكاغو تشجع المشاريع الصناعية الواسعة التي تمولها رساميل كبيرة، كانت الصناعة في نيويورك، وبخاصة في مانهاتن، محدودة جداً. كان عدد السكان يتزايد باطراد، مما جعل اسعار الاراضي في ارتفاع متزايد، وكانت الصناعات التي برزت فيها نيويورك (صناعة الاقمشة والطباعة) تسير في نطاق ضيق. كانت العوائل تدير اغلب البيوتات التجارية والورش الصناعية وكان اغلبها يتطلب الجهد الماهر والباهظ الثمن. انتجت طبيعة الاقتصاد نوعاً خاصاً من الشعور بالفردية الذي رسخته موجات المهاجرين اليها عن طريق (كاسل كاردن). ففي الفترة الواقعة بين أعوام ١٨٩٠ و ١٩١٩ وصل اليها حوالي ثلاثة عشر مليوناً من المهاجرين، وكان اغلبهم من اوربا الشرقية وجنوبي ايطاليا. لقد جلب المهاجرون معهم اشياء، من المانيا الى مسرح اليدش، غيرت بعمق التركيبة الحضارية لنيويورك. وشعر المهاجرون بعمق الحاجة الى التأقلم والى ان يصبحوا اميركان «حقيقيين» سريعاً. الا ان عدداً محدوداً منهم، ينتمي الى الجيل الاول والثاني من المهاجرين، تمكن من ان يؤدي دور الوسيط بين اوربا واميركا وان يؤسس قاعدة عالمية للتطورات الجديدة التي اعطت نزعة التجريب الاميركية روحاً محلية وعالمية في آن واحد.

كانت روح التجريب تلك واضحة للعيان وبخاصة في «قرية كرينج»، تلك المجموعة من الشوارع غير المنتظمة الواقعة جنوبي «الشارع الرابع عشر الغربي»، التي كان يملكها الحاكم البريطاني في القرن الثامن عشر ليقضي اوقات فراغه فيها. في الاربعينات من القرن الماضي، اخذ الاغنياء يهجرونها - ان وصف تلك الهجرة مثبت في رواية (هنري

جيمس) الموسومة «ساحة واشنطن» (١٨٨١). ثم جاءها المهاجرون فيما بعد، ليسكنوها ويضفوا عليها الطابع الاوربي. يحدثنا «البرت باري Albert Parry»، مؤرخ الحركة البوهيمية الاميركية، قائلاً: «في بداية القرن العشرين، كان الجو مهيأ لأميركا بان يكون لها «مونمارت»[*] خاص بها». [٢] ثم يذكر انه في الفترة الواقعة بين الاعوام ١٩١٠ و١٩١٧، اي بعد ظهور مجلة «ذي ماسس»، اخذت الامور تتخذ طابعاً سياسياً راديكالياً جديداً. لقد استهوت البيئة المفتوحة والمتنوعة كثيرين ممن كانوا مكرسين الى التجريبية في السياسة والاخلاق والفنون. ظل صالون «مابل دوج» الادبي، الى ما قبل حلول عام ١٩١٤ بقليل، مكاناً امتزجت فيه الافكار السياسية الراديكالية عن طريق (جون ريد) و(بك بل هيوود) واتحاد العمال الصناعيين العالمي، والمواقف الثقافية التقدمية والشخصيات البارزة امثال (ماكس ايستمان). كانت نيويورك، وبخاصة «القرية»، مكاناً فريداً لتحقيق النجاح بالنسبة الى الكتاب الشباب، كما يقول (هارت كرين). إن (هارت) نفسه انتقل الى نيويورك واخذ يكتب أو يحرر في ذلك العدد الكبير من المجلات الصغيرة ذات النزعات المعينة والتي كانت تصدر في «القرية» مثل «لبريتر» و«سمارت سيت» و«اثرز» و«كليب» و«سفن أرتس» و«نيشن» و«ماسز». كونت تلك المجلات، بالاضافة الى مجلتي «لتل رڤيو» و«دايل» اللتين بدأتا اصلا في شيكاغو وانتقلتا بعدئذ الى نيويورك، قاعدة النهوض الادبي للسنين الاولى من القرن العشرين وكذلك لفترة العشرينات من القرن نفسه. [٣] وكانت هناك الفرق المسرحية امثال «برنستون بليرز» التي غيرت اسمها الى «ممثلي قرية كرينج» بعدئذ. لقد قدمت تلك الفرقة اعمال (اونيل) و(فلويد دل) و(درايزر) و(ادنا ملي)، واقامت في عام ١٩١٦ موسماً مسرحياً شتوياً. كانت هناك ايضاً فرقة مسرحية اسمها «واشنطن سكوير بليرز»

---

* حي مشهور بمقاهية وحياته الليلية يقع شمالي باريس ـ المترجم.

٢ ـ البرت باري، الغرفة العلوية والادعياء: تاريخ البوهيمية في اميركا (١٩٣٣، وقد اعيد طبعه في نيويورك في ١٩٦٠).

ينظر ايضاً: كارولين وير، قرية كرينج ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠: تعليق على الحضارة الاميركية في سنوات ما بعد الحرب، (نيويورك، ١٩٣٥).

٣ ـ للاطلاع على المزيد من التفاصيل، ينظر: فردرك هوفمان وكارولين الرج، المجلة الصغيرة: تاريخ المصادر وثبتها (برنستون، ١٩٤٧).

وكان من جملة اعضائها (روبرت ادموند جونز) و(فليب مويلر) واخرين. وكانت هذه الفرقة متأثرة كثيراً بالمسرح الالماني. لقد افرز النظام الاقتصادي السائد في «القرية» والقائم على المزيد من الارباح، نوعاً من الفردية الصارمة بين سكان القرية في النواحي الفلسفية واسلوب الحياة. عندما رجع المحاربون القدماء في عام ١٩١٩ اصبحت الحياة القديمة المرحة، بملابسها وصالوناتها والعلاقات البوهيمية الحميمة بين افرادها، تافهة وعابثة. لقد سحق اليساريون نتيجة للغزوات التي قام بها (پالمر) والتي ادت الى ترحيل الكثير منهم، اما الادباء الطليعيون فقد يئسوا من اميركا، ومن ثم اجبروا على الاقامة في المنفىٰ.

وقبل ذلك كانت هناك فئة من المهاجرين الى اميركا او من المنفيين عنها اخذت تدرك حاجة اميركا الى ان تؤدي دوراً عالمياً في الفن، وقد كانت لتلك الفئة مساهماتها في تطوير التراث الإميركي المحدث. وكان من تلك المجموعة (ازرا پاوند) في لندن و(ستاين) في باريس و(الفرد شتايكلز) في نيويورك... لقد ادىٰ معرض الصور الفوتوغرافية الذي اقامه (شتايكلز) في عام ١٩٠٥ الى توثيق الصلات بين الفنانين الانفصاليين النمساويين والالمان. وكان اول من عرض اعمال (ماتيس) و(لوتري) و(روسو)(*) و(بيكاسو) و(پيكابيا) و(برانكوسي) و(سيفيريني). كان ذلك المعرض احد المؤشرات على ان الحداثة الاميركية كانت قد رسخت اقدامها قبل الفترة التي تعرف بفترة «النضج Coming-of-age» الشهيرة، بمدة طويلة والواقعة بين عامي ١٩١٢ - ١٩١٣. من الملاحظ ان معرض (ارمري) لعام ١٩١٣ كون مرحلة انتقالية كبيرة، فقد نجح في الترويج لفني الرسم والنحت الجديدين، الا انه كان يفتقر الى الذوق الذي ميز معرض (شتايكلز). عرضت في ذلك المعرض ثلاثة اعمال لـ (بارك) وثمانية لـ (بيكاسو) وأربعون عملاً لـ (ريدن). وقبل هذا التاريخ كون (مارسدن هارتلي)، احد اصدقاء (شتايكلز)، علاقة مع (كاندنسكي) ومع جماعة (بلارايتر) في عام ١٩١٢. لقد استقطب صالون (شتايكلز) المع النقاد الشباب في نيويورك امثال (ڤان وك بروكس) و(ڤالدو فرانك) و(راندولف بورن) و(لويس ممفرد).[4] لقد اعجبوا بمحاولات

---

٤ - لمعرفة المزيد عن دور شيكاغو، ينظر: اميركا والفرد شيكلتز: صورة جماعية، تاليف: والدد فرانك، لويس ممفرد، دوروثي نيومان، پول روزنفيلد وهارلدرك (نيويورك، ١٩٣٤).

* المقصود هنا الرسام الفرنسي هنري روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) - المترجم.

(شتايكلز) في تجسيد الحياة الفنية في اميركا (لقد شرح شتايكلز مساعيه الفنية بقوله «كنت احاول ان ابني لنفسي اميركا استطيع ان اتنفس فيها بحرية») وفي رد الاعتبار الى الفنان الاميركي. وتوحي الصور التي التقطها (شتايكلز) للحياة في نيويورك، والتي تعد اكثر الصور اقناعاً، بالتحسس الكبير وبالعلاقة الايجابية المثمرة بين الطبقة المثقفة الطليعية والمكان. ان تاريخ الحداثة الاميركية اللاحق هو تاريخ التفكك الذي حصل بين الفنان والمكان، ذلك التفكك الذي لم يحصل ابداً في اعمال (شتايكلز) حيث الفنان والمكان مرتبطان ارتباطاً جدلياً وثيقاً.

- ٣ -

كونت اعمال (وك بروكس، ١٨٨٦ - ١٩٦٣) المبكرة نقطة التحول الجديدة في الادب الاميركي. لقد كان اكثر جدية من (هـ. ل. هنكن) حيث حوّل الاخير نفسه الى مهرج عندما هاجم المعتقدات المقدسة والدينية. ان كتابيهِ الموسومين «نبيذ الطهريين» (١٩٠٩) و«قدوم عصر في اميركا» (١٩١٥) كانا اضافتين مهمتين الى التحليل الثقافي الجديد في اميركا. كان يرى أن مادية المجتمع وفلسفته المثالية المبهمة جاءت نتيجة لافول المذهب الطهري (Puritanism)، وقد ادت تلك النزعة المادية الى الانقسامات، الى طريق مسدود والى انتاج نوع من التراث «الارستقراطي» الذي أثر في العقلية الاميركية. نجد هذه الفكرة نفسها في المحاضرة الشهيرة التي القاها (جورج سانتايانا) في جامعة بركلي في عام ١٩١١ بعنوان «التراث الارستقراطي في الفلسفة الاميركية». لقد أرْسىٰ (بروكس) دعائم الاسس الرصينة التي يمكن بواسطتها تشخيص سلبيات الكتاب الاميركان الذين تضرروا بذلك الانفصام الثقافي، وبخاصة في كتابهِ الموسوم «محنة مارك توين» (١٩٢٠). ان اهمية هذا الكتاب تكمن في الطريقة التي وضح بها (بروكس) افكاره التي لم ينجح كثيراً في تطبيقها على (مارك توين). رأى (بروكس) أن الكتاب الاميركان كانوا في حاجة الى حس نقدي بتراثهم، او بعبارة اخرى الى «ماضٍ صالح للاستعمال Usable past». كان الادباء والمثقفون ذو الاتجاهات الوطنية رافضين للتراث الاوربي وكانت تفسيراتهم لما كان موجوداً في اميركا متفائلة. لم يكونوا مهتمين بالادب التخريبي وعليه فقد كانوا محافظين في نظر جيل الشباب

من الكتاب في منتصف العشرينات.

شهدت السنوات المبكرة شيئاً من العداء غير المعلن بين الادباء ذوي النزعات الوطنية والادباء الطليعيين المحدثين، مما ادىٰ الى تماسك كل جبهة على حدة، الا ان ذلك التماسك او الالتحام لم يكن قائماً على ارضية صلبة. عندما صرح (پاوند) في المقدمة التي كتبها لكتابهِ الموسوم «روح الرومانس» (١٩١٠) بان «التراث» لم يكن يعني شيئاً تجاه الادب الاوربي برمته وعندما صرح (اليوت)، الذي كان مقيماً في لندن بعد عام ١٩١٤، بشيء مماثل في «التراث والموهبة الفردية» (١٩١٩)، صار واضحاً أن التراث المحلي الوطني الذي سماه (بروكس) بـ«الماضي القابل للاستعمال» اصبح مرفوضاً. ان فحوىٰ النقد الذي كتبه (اليوت) و(پاوند) وكان ملائماً للفترة التي سبقت نشر قصيدة «الارض اليباب»، هو ان الفنان الجاد بحق يجب ان يكون كرجل العلم في عالميته وتعدد اللغات التي يعرفها وفي صنعته بالاضافة الى الضبط الذي يجب ان يتحلىٰ به في مهنته. كان الشعراء المحدثون في نيويورك، امثال (والس ستيڤنس) و(ي. ي. كمنكس)، صارمين وحاسمين في انتمائهم الى الشعر. لقد اخذوا يضربون عرض الحائط بكل الممارسات الشعرية التقليدية التي كان يفهمها الجيل القديم من القراء. كانوا يكتبون لقراء جدد من زملائهم الفنانين للفئات الاخرى التي كانت تتعاطف مع النزعة التجريبية في الادب. ان وصف (دبليو. سي. وليامز) الطريقة التي تستعمل بها (ماريان مور) اللغة يوضح ما نقول: «لا تكون الكلمة كلمة بالنسبة الىٰ الانسة (مور) الا اذا استعملتها استعمالاً علمياً، فهي تضيف اليها الحامض لازالة ما علق بها من شوائب وتغسلها وتجففها، بعدئذ تضعها على سطح نظيف». [٥] ان اقصىٰ اطراء يمكن ان يقدمه شاعر محدث الى شاعر محدث اخر هو ان قصيدة الاخر «قمة في الغموض الواضح». اخذ الشعراء يشككون بكل قصيدة واضحة ومليئة بالمشاعر الذاتية الغنائية (يرفض دنس دونوك مثل هذه القصائد الواضحة على اساس انها تقدم «عالماً اعتيادياً»). ومن هنا اخذت مفردات جديدة تدخل قاموس النقاد المحدثين

---

٥ ـ و. سي. وليامز، عرض لكتاب (مور)، ملاحظات: مجلة دايل، مايس ١٩٢٥.

٦ ـ دنس دونوك، العالم الاعتيادي: سبر غور الادب الحديث (لندن، ١٩٦٨). يحتوي هذا الكتاب على مقالة جيدة عن (وليامز).

مثـل : معـارقـة (irony) ، تعقيد (Complexity) ، توتر (tension) ، بناء (Structure) ، غموض (ambiguity) وصـرامـه (Toughness) . ان قصيـدتي (پاوند) «الولاء لسيكستس پروپيرتس» (١٩١٧) و «هيو سيلون موبـولي» (١٩٢٠) وقصيـدة «الجسـر» (١٩٣٠) لـ (كـرين) وقصيـدتي «الممثـل الـكـوميـدي» و «صبـاح يوم الاحـد» (١٩٢٣) لـ (ستيڤنس) التي نشـرهـمـا في مجلة «هارمونيام» ، وروائعة (اليوت) المشهورة «الارض اليباب» (١٩٢٢) ، كل هذه القصائد تُكّون الاسس الجوهرية للحداثة في الادب الاميركي . ان قصيدة (كرين) وحدها تتضمن مواضيع واماكن اميركية . كانت الرواية جنساً ادبياً يناسب الفن الاميركي خاصة . ان طبيعة المجتمع الاميـركي التي يمكن رؤيتهـا في روايـة «واينسبـرغ ، اوهايو» (١٩١٩) لـ (شيرود اندرسون) وفي «الشارع الرئيسي» (١٩٢٠) لـ (سنكلير لويس) وفي رواية «كاتسبي الكبير» (١٩٢٥) لـ (فتـزجيـرالـد) توحي بان هنـاك خللاً ما في المجتمـع الاميـركي . لم تدفـع اهتمـامـات (اندرسون) و (لويس) و (فتزجيرالد) بالمجتمع الاميركي الى ان يستوردوا التكنيك التجريبي باجمعـه . اتجـه (جـون دوس پاسـوس) صوب التكعيبيـة والتعبيـريـة في روايتـه «الولايات المتحـدة الاميـركيـة» ، وهـذا ينطبق ايضاً على رواية «الغرفة الكبيرة» (١٩٢٢) لـ (ي . ي . كمنـز) ، الا ان الاقليميـة الشـديـدة في روايـة «الصـوت والغضب» لـ (وليم فولكـز) تذكـرنا بالاقليمية الموجودة في روايات (پروست) و (جويس) و (لورنس) .

هنـاك مفـارقة جديرة بالذكر : لم يكن الكاتب الاقرب الى الروحية الاوربية ، همنكواي ، يتمتع بالموهبة نفسها التي كان يتمتع بها الكتاب الأوربيون .

ان جودة الكتـاب المحـدثين الخـالصـة وطبيعة عقائدهم التي تعكسها نظرتهم الى الفن أدتـا الى ايجـاد نوع خاص من التـراث ، وصفه (هارلد روزنبرك) بـ «تراث من نوع جديد» ، فرض نفسـه على الكتـاب الاميـركـان . الا ان ذلـك التراث لم يكن كالتراث الواضح الذي خلفـه (اركبـالـد ماكليش) وأعطىٰ معنىً خاصـاً لمنجزات الحداثة [في اميركا] . ان العلاقة الجدلية بين الضغوط المحلية الانية على الكاتب والمستلزمات الملحة للتكنيك خلقت من (وليم كارلـوس وليـامـز) كاتبـاً قادراً على استغـلال هذا التـوتر الخلاق . لقد حاول في كتابهِ المـوسـوم «حسب المزاج الاميركي» ان يُعرِّف مثل هذا النوع من التراث ، وذلك عبر دراسته لسير الكتاب الاميركان البارزين واساليبهم . وكتب عدة قصائد طويلة تمتزج فيها الخلفيتان

الجغرافية والتاريخية من اجل الوصول الى قاعدة رصينة للاقليمية الثقافية. تستمد قصيدته المتأخرة «بيترسون» (١٩٤٦) قوتها من المزج بين التكنيك الشعري المحدث والمحلية. تعم القصيدة الفوضى، واحيانا تصعب قراءتها، ولذلك فهي تقف على طرفي نقيض من الشعر المحكم الذي مارسه تلاميذ (ييتس) و(ستيفنز) في فترة ما بعد الحرب. ان الوريث الرئيس لوليمز في عالم الشعر الاميركي هو (چارلس اولسن) الذي حاول في مجموعته الشعرية «قصائد وعظية» ان يزاوج بين مختلف انواع التقاليد متشبهاً في ذلك بـ (وليامز). انه لا يقل التزاماً بالقضايا الاخلاقية عن (وليامز)، الا ان التزامه ذلك كان يوحي بالتطرف والعجرفة. ان كلا المجموعتين الشعريتين، «پاترسون» و«قصائد وعظية»، تدل على وعي عالٍ بالحس التاريخي الذي يؤكد أنهُ لا يمكن فصل حضارة الحاضر عن الماضي. ان الشيء الذي حيّر الكتاب المحدثين هو: كيف يمكن للكتاب المحدثين ان يؤكدوا الحس التاريخي في حضارة لا تحترم ماضيها؟ ان القلق المادي الذى عاشه كتاب نيويورك وشيكاغو واضمحلال كثير من القيم التي كان ينبغي أن يحافظ عليها في انكلترا كانا كناية عن زوال سلسلة طويلة من الحضارات الماضية. وتبقى الحداثة حركة راديكالية لانها تحث على تأسيس عالم اقرب الى المدينة الفاضلة.

و ـ الثورة، نزعة المحافظة، والرجعية في باريس (١٩٠٥ ـ ١٩٢٥)

أرك كام

في التاسع والعشرين من مايس ١٩١٣، اخرج (داكليف) باليهاً امتاز بموسيقاه الثورية التي نزلت نزول الصاعقة على مسمع من كان متعوداً على سماع الموسيقى التقليدية. كان ذلك الباليه بعنوان «شعيرة الربيع Rite of spring» ومن تأليف (ايكور سترافنسكي). كانت موسيقى ذلك الباليه تتسم بتنافر النغمات الواضح وبالايقاعات البدائية اللافتة للنظر، وقد

استهجن من كان حاضراً ليلة الافتتاح هذه السمات. حدث نزاع في القاعة وعلى الضجيج على صوت الموسيقى الذي اصبح غير مسموع. ان تجديدات (ديبوسية) المهذبة شيء، وهذه الطقوس البدائية للقبليه الروسية شيء آخر. وتساءلت احدى الصحف التي صدرت في اليوم التالي: «اين تربى هؤلاء الاوغاد؟» اما (دياكليف) فقد عد ذلك الانتاج نقطة تحول في التاريخ الموسيقي. وعلى الرغم من الضجيج الذي اثارته ليلة افتتاح ذلك البالية الا انه فرض نفسه بعد مرور ايام معدودة واخذ الناس يهللون له استحساناً. لقد خاضت الحداثة في باريس حرباً حاسمة خرجت منها منتصرة، واخذ تأثيرها ينتشر خارج حدود فرنسا.

الا ان ذلك لم يكن سوى ابرز الصراعات واشهرها، تلك الصراعات التي قامت بين الثوار المحدثين والمؤسسات الثقافية والسياسية والاجتماعية التقليدية في باريس في السنوات الاولى من هذا القرن. ففي العقد الاول من هذا القرن كانت باريس مركزاً لكثير من التطورات المهمة في مجال الحداثة كان لسمعتها الراسخة كبؤرة للثقافية الاوربية، وكان للحركات المبكرة والاتجاهات البوهيمية الموجودة فيها الاثر الكبير في استقطاب المجددين امثال (داكليف) و(ستراڤنسكي) والرسامين التكعيبيين و(ابولينير) و(كيرترود ستاين) الذي آثروا التجمع فيها. ومهما يكن السبب، فان مارافق الحداثة من تنوع وأهمية وتركيز وبخاصة في الفترة الواقعة بين ١٩٠٥ و ١٩١٤، كان مدهشاً حقاً.

لقد نضجت الحركة التكعيبية سريعاً في باريس في فترة ما قبل الحرب واصبحت حركة عالمية معترفاً بها، حدث ذلك النضوج بعد ان رسم (بيكاسو) لوحته «آنسات اڤينون» (١٩٠٦ ـ ١٩٠٧) التي تحدت صراحة قوانين الانشاء والمنظور في الرسم المتعارف عليه في الماضي. وفي العاصمة الفرنسية نفسها بدأ (ابولينير) كتابة الشعر الذي تجاوز حدود التقاليد الرمزية. كان شعره، شأنه شأن بيكاسو، يتضمن تحدي كل قوانين الماضي ورفضها. لم يعترف (ابولينير) بعلامات التنقيط وباساليب الطباعة وبالاشكال الشعرية المعترف بها. ففي قصيدته «الطوق» التي نشرها في عام ١٩١٣، على سبيل المثال، نجد مواضيع مثل مناظر مأخوذة من المدينة (town - scapes) وطيارين وكتاب طابعة يستعملون الاختزال وغير ذلك من ابتكارات العالم الحديث. وبعد مرور اربع سنوات على عرض باليه «شعيرة الربيع» تأتي المجلة النقدية «نور سود» وتثني على (ابولينير) زعيماً لحركة الحداثة

في الشعر. وما يقال عن الرسم والشعر يمكن ان يقال عن الرواية وعن القضايا السياسية التي تضمنت بعض الاتجاهات التي رفضت القيم القديمة واصبحت منتشرة في ذلك الزمن. في «اقبية الفاتيكان» (١٩١٤) لـ (اندريه جيد)، نجد (لفكاديو) يرتكب «جريمة لا مبرر لها». لقد الهمت تلك الرواية جيل ما بعد الحرب الشاب الذي اخذ يدافع عن جريمة (لفكاديو) التي لا مسوغ لها. اما الحركات النقابية العمالية فقد برزت فيها مجموعة من الفوضويين المؤمنين بالعنف والذين اخذوا يحثون العمال على الثورة عن طريق الاضرابات، في الوقت الذي ظهر فيه اتجاه لا وطني في الحركة الاشتراكية نفسها بعد عام ١٩٠٥ عندما شن (هيرڤ) حملته من اجل اضراب عام للجنود الاحتياط في حالة اعلان فرنسا الحرب. لقد رفض عدد من العمال علانية الاعتراف بسلطان الدولة وبسلطان الرأسمالية القائم على الجبروت العسكري وعدوا انفسهم غرباء عن الدولة وعن الشعب الفرنسي برمته وعن ماضيه، فقد كانوا موالين لطبقتهم وحدها. وهكذا اخذت الاضطرابات تزداد حدة. ففي المجالات السياسية، كما في المجالات الثقافية، كانت باريس ما قبل الحرب مركز الثورة العاصف على كل القيم التي ناضلت فرنسا واوربا من اجل ترسيخها. ثم جاءت الحرب العالمية الاولى بعدئذ لتجلب لفرنسا حضارة محفوفة بالمخاطر لان فرنسا في الاساس كان قد هزها الى الاعماق المحدثون وذوو المشاعر اللاوطنية، كما قال (ڤاليري) في عام ١٩١٩: «نعرف الان، نحن الحضارات، اننا عرضة للموت». ادى الدمار المادي والمعنوي الذي جاءت به الحرب نفسها الى تمزيق نسيج الماضي الوطني وادىٰ كذلك الى ظهور النهلستية الثقافية الكاملة للدادائية والى التحولات الاجتماعية والسياسية التي تصورتها ثورة ١٩١٧ في روسيا. كانت باريس قبل الحرب احد مراكز الثورة، وفي اثناء الحرب امتثلت لنداء الحرب. . اصبحت سويسرا ملاذاً للثوار، ومن هذا المكان قاد (رومان رولان) حملته الانسانية العالمية ضد الحرب. وفي سويسرا نفذ (لينين) سياسته المناوئة للحرب واستغل الموقف الحربي ليمهد الطريق للثورة، واخيراً ولدت الدادائية في زيورخ في عام ١٩١٦. لم تصل رسالة الثورة الدادائية الى باريس حتى عام ١٩٢٠. ففي ذلك العام عاد الى باريس مبعوثا الحزب الاشتراكي من موسكو واخذا يخطبان في الجموع المتحمسة ويشرحان لها الوضع في روسيا الجديدة، مما ادى الى تاسيس الحزب الشيوعي

الفرنسي . وفي الوقت نفسه تقريباً، ظهر (ترستان تزارا) ، الدادائي ، على المسرح الادبي الباريسي مروجاً للفوضوية الفنية والاجتماعية . اخذ (تزارا) يقرأ الشعر النهلستي . . . سحب مقالة منشورة في جريدة على اساس أنها قصيدة ، واخذ يقرؤها بمصاحبة الاجراس والخشخشة المنبعثة من لعب الاطفال . لقد وجدت الحضارة الفرنسية التقليدية نفسها ، بعد ان هزها عنف الحرب ودمارها ، قد تحدتها ثانية مبادىء اكثر تطرفاً من تلك التي عرفتها قبل عام ١٩١٤ : الشيوعية والدادائية . وبلغت الدادائية اوجها في البيان السريالي لعام ١٩٢٤ .

ـ ٢ ـ

مع ذلك ، لم يكن وجه باريس الثوري والتجريبي هووجهها الوحيد في الفترة الواقعة بين ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ . فمنذ البداية ، واجهت نزعات الحداثة معارضة شديدة من المدافعين عن التراث . يبدو ، مع ذلك ، انه كان هناك نمط من الحداثة الثورية التي لقيت تجاوباً من التراثيين في باريس في بداية القرن العشرين ، ذلك التجاوب الذي يساعدنا بعض الشيء على فهم الدينامية الاجتماعية والثقافية في اوربا في بداية القرن العشرين . لقد ادت الحداثة وما تبعها من نزعة تجريبية في الحقول الاجتماعية والثقافية الى احتجاج الاطراف المحافظة المعتدلة والى رد فعل عنيف عند الاوساط الرجعية . كان هناك صراع دائر بين الثوار والمحافظين والرجعيين ، وكانت وراء ذلك الصراع عوامل شتىٰ . وعلى العموم ، كانت باريس على الادام مسيطرة على الحياة الثقافية والاجتماعية ، وفيها حدثت اكثر التطورات المهمة . كانت بؤرة للنشاط الطليعي الاوربي في المجال الفني والموسيقي . وفي الوقت نفسه ، كانت قوانين الماضي تسيطر على الذوق الرسمي في المدينة ، لا بل حتى على ذوق الجمهور الباريسي عامة . ففي الموسيقىٰ لم يكن باستطاعة (ديبوسيه) ان يزعزع سلطان مدرسة (فاكنر) ، وفي الرسم والشعر ظلت الانطباعية والرمزية مسيطرتين . وفي النثر ظلت لـ (اناتول فراش) و (موريس بار) الكلمة الاخيرة في مسائل الذوق . وفي القضايا السياسية والاجتماعية اصبحت الحركة الجمهورية الراديكالية والاشتراكية البرلمانية ، عمليا ، جزءاً من النظام . وبسبب ذلك الجوثار (ستراڤنكسي) ليس ضد (ديبوسيه) الذي صم اذنيه في ليلة افتتاح باليه «شعيرة الربيع» حسب ، بل ضد الاسس الرصينة لمدرسة (فاكنر) . لم

يستطـع التكعيبيـون غزو صالات العـرض الـرسمية في باريس كما فعلوا لصالات العواصم الاخرىٰ (وهذا ما اشار اليه ابولينير في عام ١٩١٣، إذ قال إنهم لم يستطيعوا ان يجدوا لهم مكاناً في صالات العرض الرئيسة في باريس، في الوقت الذي كانت فيه لوحات (بيكاسو) و (رامبـرانـدز) تعلق الواحدة بجوار الاخرىٰ في امستردام). ظل (كايد) و (ابولينير) و (مارسيل بروست) اناساً هامشيين، لا بل مجهولون في الفترة التي سبقت عام ١٩١٤. واخيراً، جوبه الثـوار السيـاسيـون والاجتمـاعيـون بمعـارضة سياسية ليس من القيادة السياسية الجمهورية حسب بل حتى من التيـار الـوطني اليميني المتصـاعـد الـذي كان مصـاباً بعقدة الخوف من الاجانب، ذلك التيار الذي كان اكثر وضوحاً في باريس وخصوصاً في الصحافة الباريسية، ممـا في الاجـزاء الاخـرى من البـلاد، كمـا اتضـح بعـدئـذ في النصـر الذي حققه الجناح اليساري في انتخابات عام ١٩١٤.

ما هي الاسبـاب الـرئيسة التي كانت وراء الصراع بين الثوار والنظام والرجعيين؟ ما الذي مهـد لخلق ذلـك الجـو من الفضـائح الثقافية والصراع الاجتماعي والذي برز جلياً في حفلة افتتـاح باليـه «شعيـرة الـربيـع» وفي الاضـرابات التي شهدها العامان ١٩٠٦ و ١٩٠٩؟ في الحقيقـة كانت القـوانين الاجتمـاعيـة والثقـافية التي حكمت الباريسيين عامة قد استهلكت نفسهـا ولم تعـد تشكـل دافعـاً للابـداع. لقـد اصبـح الشك مخيماً على الفنانين والشعراء والكتـاب والمفكـرين السيـاسيين حيث اخـذت مقـاييس القـرن التـاسـع عشر تفقد معناها واصبحت بالنسبة اليهم متحجرة لا حياة فيها. يقول (پيكي) ان الامور الروحية المسلم بها اصبحت تنـاقش سيـاسيـاً بعـد ان ضاعت الحـرية واختفىٰ الابداع من جراء تطبيق السلطة الخطـط البـاليـة تطبيقـاً ميكـانيكيـاً. كان مطلب الثـوار المـركـزي هو التحـرر من جبروت المـاضي: طالب (ستـراڤنسكي) بالتحرر من استبداد أنماط الهارموني الموسيقي الشائعة، اراد التكعيبيون التحرر من المنظور ومن توزيع الضوء والظل (Chiaroscuro) التقليدي في الفن، وثـار (ابـولينيـر) على تعسف علامـات التـرقيم وعلى طبع القصائد بالصورة التقليدية. وفي الحقيقة كان موقف الثوار، في باريس ما قبل عام ١٩١٤، من كل ما كان مفروضاً بالقوة قد جلب عليهم سخـط المحـافظين وكـذلـك سخط شخصيات النظام. كما كان الشك الذي ابدوه تجاه الامور السياسية والاجتماعية والثقافية، يضاف اليه نزعاتهم التجريبية الثورية، قد

جلب عليهم نقمـة المتحمسين للرجعيـة الـذين كانـوا ينظـرون الى الوراء باحثين عن القيم الكلاسيكية التي عفا عليها الزمن وكانوا ينعتون كل تجديد بالفوضوية.

كان للمقالة التي كتبها (بار) في صحيفة (الفيكارو) في عام ١٨٩٢ الاثر الكبير في تنشيط رد الفعل الثقافي المعاكس. عبر (بار) في تلك المقالة عن اسفه لسيطرة الرومانسية والافكار الاجنبيـة البـربـرية المستوردة المتمثلة في مؤلفات (ابسن) و(تولستوي) و(ميترلنك). واكد اهميـة رجـوع الادب الفـرنسي الى القيم الـوطنيـة الكلاسيكية. اخذ (چارلس مورا) يكيل المـديـح لـ «كـلاسيكيـة» الشـاعـر (موريس) الذي عدهُ تجسيداً للتراث الشعري الفرنسي التقليدي وانتشر رد الفعل ذلك سريعاً ليغطي السياسة ولينجب تلك النزعة الوطنية الصارمة لليمين المتطرف التي اذكت أوارها العواطف المرتبطة بقضية (دريفس). فالذي بدأ في عام ١٨٩٨ موجة من الكراهية للاجانب تطور الى نزعة وطنية رجعية دفعت باتجاه الملكية. فقد عبـر الـوطنيـون عن املهم في تخلي فرنسـا عن اليهـود سواء كانوا خونة أم لا وفي عودة القوة العسكـريـة الفـرنسيـة الى سابق/عهـدها. لقد حطم النظام الجمهوري تلك القوة وجعلها، حسب قول (مورا)، كالعجينة في يد الامبراطورية الالمانية: لابد من تحطيم الامبراطورية الالمـانيـة ومؤيـديهـا من الفـوضـويين الذي تزيوا بزي الجمهوريين ومن الاشتراكيين امثال (جور) و(هيرڤ) الذين لم يكونوا سوىٰ عملاء للامبراطور الالماني.

ان جو الخوف من الاجانب الذي اثاره كتاب (مورا) الموسوم بـ «Action Francaise» والذي نشـر بعـد «ازمـة اغـاديـر» عام ١٩١١ عنـدمـا اصبحت الحـرب حقيقـة مؤكـدة لكثيـر من الفـرنسيين، ان ذلـك الجـو يجعلنا ندرك بسهولة العداء الباريسي لتجريبية الطليعيين وكيف وصمت كل الـدعـوات الى الحـريـة بـ «الفوضوية» ولم تجد نفعاً الشخصية الاممية للحركة [حـركـة الحـريـة والتجريب] لقد اخذ الرجعيون واتباعهم التقليديون ينعتون التجريبية بكل انـواعهـا بـ «البـربرية» الدخيله، كما كانت الحال بالنسبة الى «شعيرة الربيع». ادت مشاعر الخوف من الاجنبي الى مهاجمة التكعيبيين على اساس كونهم «اجانب ملعونين» ـ بيكاسو على سبيل المثال، كان اسبانياً. كتب الناقد الفرنسي (لوي ڤوكسل) في عام ١٩١٢ قائلاً:

يلام الاجـانب كثيـراً. ان صالـونـات (دوتم) و(انـديپنداتز) مليئة بالولاشبين وابناء ميونخ والسلافيين الغواتيماليين. ان هؤلاء الاجانب الملعونين، كما يسميهم (بينيه

ڤالمس)، يقيمون في مون روج وڤاكيرارد. لقد جاءوا افواجاً الى هنا بعد ان ملوا الحياة الرتيبة في بلادهم، واخذوا يتجمهرون في (ستوديو ماتيس). كانوا اناساً غير متحضرين ولا موهوبين ولا مستقيمين. لقد عرفوا مواصفات [الفن] في اربعة اشهر وهم يمارسون الفن بالصيغ المتطرفة. يالها من تجاوزات فوضوية... لقد تحملنا بربرية التكعيبية ومرض المستقبلية الفوضوية. انهم لا يعرفون ابداً اهداف الفن... فبيكاسو، الذي كان يمتاز بالموهبة قبل عشر سنوات، هو الان قائد التكعيبيين، مثله مثل الاب (ابو ركب).

لقد تبعت تلك الهجمات التي وجهت الى التكعيبيين في عام ١٩١٢ تساؤلات في البرلمان عن انشطتهم «المعادية للفن» و«المعادية لفرنسا». لم يكن (ابولينير)، الذي لم يكن من اصل فرنسي، بمنأىً عن المعاناة: لقد وضع في السجن، بدونما دليل، بتهمة مسؤوليته عن سرقة المونا ليزا!!

يجب ان نلاحظ ان مزج (مورا)، بعد مسألة (دريڤس)، الوطنية الثقافية بالوطنية السياسية واصراره على القيم الكلاسيكية لم يكونا اكثر من تأكيده تراث القرن السابع عشر. ان فكرة الانسان العالمي (Universal Man) التي كانت محور الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر جعلت الفرنسيين يخلطون بين حضارتهم الخاصة والحضارة بمعناها الواسع. كانوا يميلون الى عد اللغة والقيم والاهتمامات الفرنسية قضايا كل الناس المتحضرين.

لقد دعم هذا الاتجاه قرنان من السيطرة العسكرية والدبلوماسية والثقافية الفرنسية في اوربا. ظل الفرنسيون مدة طويلة غير قادرين تماماً على التمييز بين الهجوم على «الحضارة» المجسدة في الكلاسيكية الفرنسية والهجوم على فرنسا ذاتها. كانوا يتصورون دائماً أن «البربرية» كانت دوما على الابواب تنتظر الفرصة السانحة لتحطيم فرنسا، ومن ثم الحضارة نفسها. لذلك وجد (مورا) تربة خصبة لزرع افكاره التي تربط الكلاسيكية بالوطنية الفرنسية.

كان الجمهور الباريسي، والى حد كبير، يشارك (مورا) في افكاره القائمة على عقدة الخوف من الاجانب، وهذا ما جعل (ابولينير) يعلق على ذلك قائلاً: «الناس هنا كثيرو التشكيك بالذوق الاجنبي». لا عجب اذن ان نجد (ارنست روبرت كيرتياس) يذكر في كتابه

«حضـارة فرنسـا» أنهم كانـوا يتخـوفـرن ، وخصـوصـاً «عنـدمـا تسـرف الاقطار الاجنبية في مدحهم». لاحظ هذا الكاتب أن حماة التراث الفرنسي :

ينتفضـون عادة ويصمـون الاتجـاه الجـديـد للفن بـ «الـلافـرنسي»! هذا يعني ان النقاش الدائر في القضايا الجمالية اخذ يتخذ طابعاً سياسياً. مادام الذوق الفرنسي الفني يعد ثروة وطنية فيجب صيانته من ان يصبح مزوراً وأجنبياً في شكله. وعندما يكون التراث الفرنسي قائماً على اسس كلاسيكية من الطبيعي ان يصبح كل شيء غير كلاسيكي شيئاً مستورداً، دخيلاً، ساماً ومؤذياً.

ـ ٣ ـ

في ضوء هذا الوضع من الثورة والمحافظة ورد الفعل يبرز سؤال ملح عن الثوار الپاريسيين في الفترة الواقعة قبل عام ١٩١٤ لقد وجه اليهم اليمينيون المتخلفون اصابع الاتهام بكونهم فوضويين ثقافيين وسياسيين لكن الى اي مدىً كانوا ثوريين؟

للاجـابـة عن هذا السؤال من الضـروري ان ندرس بايجـاز القيم الاسـاسيـة للحضـارة الفـرنسيـة، وعنـدهـا سيتضـح اذا ما كان ثوار ما قبل عام ١٩١٤ قد نبذوا تلك الحضارة نبذا كامـلاً. هنـاك ثلاثـة جوانب اسـاسية لنظام القيم في الكلاسيكية الفرنسية. اولى هذه القيم هي مفهوم النظام المتجانس في الشؤون السياسية والثقافية: ذلك النظام المتأتي، طوعاً او كرهـا، من التـزام الافـراد بالمبـاديء المفروضة من الاعلى، ولنقل من الاكاديمية الفرنسية والسلطة الملكية: فكل تأكيد على الفردية هنا يعد امراً فوضوياً وضاراً. استمر مفهوم النظام المتجـانس حتى العصـر الـرومانسي والعصر اللبرالي الديمقراطي لان المفهوم اللبرالي في حل الصـراعـات داخـل بنـاء الدولة المقبول عموماً لم يكن قد واجه اي تحد عنيف وعدائي حاسم للدولة حتى مجيء الاشتراكية الثورية والفوضوية. فالرومانسية مرة ثانية، بغض النظر عن الجـو الفـردي الـذي يحيطهـا وعن ارتبـاطها بعام ١٨٤٨ لم تستسلم مرة ثانية للمباديء الثقـافيـة الفـوضـوية اساساً. والجانب الثاني للتراث الكلاسيكي هو الالتزام الثابت بالعقل والمنطق لكونهما الدليلين الاسميين لفهم ماهية الكون وبواعث الفعل الانساني ومرة ثانية، لم تنجح الروحية العلمية التي جاءت الى فرنسا من انكلترا في القرن الثامن عشر في تنحية

سلطـان العقـل: فاذا كان العقـل عند ديكارت يأتي من الله، ففي عصر التنوير كان يأتي من الانســان. اذن، اصبحت القضيـة الان انسـانية وليست روحية. اما الجانب الثالث للتراث الكلاسيكي الفرنسي فهو وقد أشرنا الى هذا سابقاً رؤية الانسان بمنظور عالمي وليس فردياً، او بمنظـور زمـان ومكـان معينين. وتعـد هذه الـرؤيـة العـالمية منسجمة مع المشاعر الموالية لفـرنسـا بسبب الخلط بين الانسـان العـالمي والانسـان الفـرنسي، وهـذا ما ادى الى جعل الفـرنسيين ينظـرون الى تراثهم كثروة وطنية خاصة والى ربطهم العالمية الكلاسيكية بالنزعة الوطنية التي استمرت حتى ظهور اليسار الاشتراكي وما تلا ذلك الى عام ١٩٤١ عندما ادعىٰ (ليون بلم) في كتابه «التناسق الانساني» أنه يمكن للاشتراكيين الفرنسيين، شأنهم شأن كل الفـرنسيين الطيبين التـوفيق بين الـوطنيـة والعـالمية النابعة من عالمية القرن الثامن عشر في فرنسا التي هي بحد ذاتها صدى لعالمية القرن السابع عشر.

في ضوء هذه المقـاييس الثـلاثـة يمكننا معرفة مدىٰ تجذر المحدثين قبل عام ١٩١٤ في تراثهم المـاضي. ان الحـركـة الطليعيـة في باريس قبـل عام ١٩١٤ لـم تكن ثورة كاملة كما كانت الحال بالنسبة الى الدادائية والسريالية في فترة مابعد الحرب. لقد كانت ثقافة انتقالية واعتقد ان (ستراڤنسكي) كان محقاً عندما نفىٰ عن نفسه صفة الثورية. وبالطريقة نفسها لـم تتضمن التجارب الجمالية التكعيبية اي ابتعاد عن النظام والعقل. من المؤكد كانوا يتطلعون الى تحـــريـر لوحـاتهم من قوانين المنظـور (haws of perspective) الا انهم كانـوا يبغـون تحقيق اهدافهم عبر اعادة ترتيب عناصر التجارب المنظورة على مستوىٰ اخر، أي عبر ابتداع نظام جديد. يمكن رسم شيء معين عن طريق تجميع مستوياته المختلفة بصورة غير مرتبة لكي يكون بالامكان رؤية كل تلك المستويات في آن واحد، وهذا يستحيل انجازه اذا رسم ذلك الشيء طبقاً للقواعد القديمة التي تسمح برؤية الاشياء عبر زاوية واحدة. لم يكن ذلك النظام الجديد تابعاً للمنطق العلمي الزائف للمنظور وانما تابعاً للمنطق الشخصي الشعري النابع من الـرؤيـة الفـرديـة للفنان والمقدم بصورة فنية. يمكننا تطبيق الكثير من هذا التحليل على (ستراڤنسكي) و(ابولينير). فعلى سبيل المثال اشار (مورس بورا) الى ان قصيدة غريبة مثل «النـافـورة» لا پولينيـر يمكن اعـادة كتـابـة علامات التنقيط فيها وتنظيم كتابة ابياتها فالاشياء الغريبة في شكل القصيدة لا تتعدى كونها غطاء للشعر الكلاسيكي، وهذا أبعد ما يكون عن

الفوضوية.

من الممكن ايضاً الاشارة الى وجهة نظر الزعيم السياسي اليساري (جورس) شبه الكلاسيكية في الفترة الواقعة قبل عام ١٩١٤. ان قبوله النظام وسلطة الدولة وتعلقه بالعقل وبالمشاعر الوطنية المتحمسة، إن كل تلك الاشياء كان قد تحداها اليسار الفوضوي المتطرف المتمثل في (سوريل) و(هيرڤ) اللذين كانا حريصين على ترويج رفض النظام والتجانس والدولة والوطنية. لقد كانا يبشران علانية وبالاضراب الثوري الشامل لازالة النظام الرأسمالي والدولة واحلال نظام اجتماعي قائم على تنظيمات عمالية مستقلة محلهما. ان المحاضرة التي القاها (ابولينير) في عام ١٩١٨ ووضع لها عنوان «الروح الجديدة والشعراء» تعبر بوضوح عن وضع الحركة الطليعية الثقافية الانتقالي في باريس في الفترة الواقعة قبل عام ١٩١٤. فعلى الرغم من احاديثه عن الحرية في الشعر في مجالي العرض والموضوع، الا انه يصرح بان:

> الروح الجديدة تدافع قبل كل شيء عن النظام والواجب، هاتين الميزتين الكبيرتين اللتين اظهرهما العقل الفرنسي باسمى صورة. . . . لن تجد في هذا البلد أياً من تلك «الكلمات المتحررة» التي تأتي ببساطة من الاسراف في الروح الجديدة.

ان الولاء للتراث ونبذ المستقبلية (التي اكدتها الحركة الفوضوية الدادائية في باريس بعد ذلك بقليل) واضحان هنا. ثم يواصل حديثه قائلاً: «فرنسا تكره الفوضى»، بعدئذ يختم محاضرته بقوله: «لا اعتقد ان مجتمعنا سيصل الى المرحلة التي لن تسمح له بالحديث عن الادب الوطني. ان الروح الجديدة التي تريد ان تعكس العقل العالمي ولا تبغي تحديد أنشطتها في اي مجال معين تلتزم بالطريقة نفسها بما يلي: التعبير الغنائي عن الشعب الفرنسي، التعبير الاسمى عن الشعب الفرنسي». لقد اجرى (ابولينير) تجميعاً للموضوعات التراثية للكلاسيكية الفرنسية وهي: النظام، العقل والتوفيق بين العالمية والوطنية. ان هذا التجميع يزيل كل الشكوك في وضع الحركة الطليعية الثقافي الانتقالي حتى عام ١٩٢٠.

كانت الحركة الطليعية، التي نشأت في باريس قبل عام ١٩١٤، تحاول، وتحديداً في عام ١٩١٨، صياغة ثقافة جديدة من اطلال الماضي، في وقت كانت فيه المباديء الثورية

لعالم ما بعد الحرب قد تفجرت في باريس والان اصبحت جزءاً من النظام حقاً: اصبح الان (پروست) و(جيد) و(ڤاليري) والتكعيبيون و(اپولينير) شخصيات قيادية، كما نعرفهم اليوم. كان للحركة الدادائية و، بعدئذ، للحركة السريالية وكذلك للبدايات الاولى للثورة الروسية وللحركة الشيوعية الفرنسية ـ قبل مجيء مبدأ اذابة الفرد في مصلحة الدولة الذي قام في موسكو وفرض على الحزب الشيوعي الفرنسي المؤسس حديثاً وقتئذٍ، كان لكل تلك الحرمات والبدايات دورها في جعل باريس تواجه ثقافة غريبة كلياً عن الكلاسيكية وعن الماضي الوطني الفرنسي برمته. لقد ظهر المزاج الثوري في الدادائية والشيوعية الذي سبق ان رأيناه في الحركات النقابية الفوضوية في فترة ما قبل الحرب وحلت الفوضىٰ السياسية والصراع الكامل والعنف، الذي يعده لينين ضرورياً للثورة، محل النظام والسلطة والانسجام. ونُحيَّ العقل لتحل محله اللاعقلانية الكاملة التي ادت الى الغلو اللفظي للشعر الدادائي والى الكتابة العشوائية للسرياليين. ورفضت المشاعر الوطنية وحل محلها الشعور اللاوطني الصاخب الذي رحب به السرياليون: انتهت الوليمة التي اقاموها لـ (سان ـ پول رو) بالعربدة وبهتافات معادية لفرنسا. ولذلك فاننا لا يمكن ان نعد نزعة المحدثين في باريس ما قبل عام ١٩١٤، امثال (ستراڤنسكي) والتكعيبيين و(ابولينير) و(جيد)، نزعة ثورية كاملة، وخصوصاً عندما نقارنها بثورة الدادائين والسرياليين والشيوعيين الاوائل. لم تشهد باريس ظهور القيم الاجتماعية والسياسية التي تمثل الانفصال التام عن الماضي الا بعد عام ١٩٢٠، تلك القيم التي وسعت وأتقنت في اماكن اخرىٰ. وفي ضوء التحليل الاخير، لا يمكننا عد باريس المهد الحقيقي للثقافة الثورية الجديدة في بدايات القرن العشرين.

ز ـ لندن (١٨٩٠ ـ ١٩٢٠)

مالكم برادبري

«اغنىٰ مدينـة في العـالم، اكبـر مينـاء، اكبر مدينة صناعية، المدينة الامبراطورية ـ مركز الحضارة، قلب العالم . . . انها مكان رائع.»

هـ. ج. ويلز، تونوبنكي (١٩٠٩)

«في هذا الشارع
المتاجرة بجورب عتيق
حلت محل العناية
بالزهور البيرية»

ازرا باوند، هيو سلوين موبرلي (١٩١٩ ـ ١٩٢٠)

ـ ١ ـ

في تاريخ الحداثة كانت للندن دائماً سمعة فيها شيء من الالتباس. انها مركز الفعاليات المحدثة الواضح التي كتبت باللغة الانكليزية. في الفترة الواقعة بين عامي ١٨٩٠ و١٩٢٠ انتجت لندن ودعمت سلسلة حية من الاطوار والحركات التجريبية. الا ان سجلها يدل ايضاً على انهـا من اكثـر العـواصم بلادة ومـوتـاً، انهـا مدينـة خاليـة من المـواطن الفنية والمراكز الحقيقية والحلقات والمقاهي. انها مدينة مكرسة للتجارة وهي اما غير عابئة بالفنون الحديثة وإمـا حاقـدة عليهـا وتعيش هذه الصـورة في الكتـابات المحدثة نفسها. ان مشاعر الافتتان

والاشمئزاز [التي تثيرها]، ووضعها كمركز للانطباعات المتعددة الحية وكمدينة يلفها الظلام الدامس، كل ذلك قد نفذ الى اعماق الشعر والرواية على شكل معانٍ مترابطة (associations) لا يمكن نسيانها. انها مدنية «التعدد الرهيب» كما يقول (جيمس) في روايته الموسومة «اميرة كاسا ماسيما». انها بؤرة تكثفت فيها مجموعة كبيرة من الانطباعات والصور الحالمة الحية بالنسبة الى شعراء المدينة الرمزيين، انها مدينة «تفيض بالظلام القادر على دفن خمسة ملايين من البشر» كما يقول (كونراد) في «الوكيل السري». انها موطن «المعاني المخفية الرائعة» كما يقول (ويلز) في «تونو- نبكاي». انها مكان الحضارة التي جلبتها التجارة، كما يقول (پاوند) في «هيوسلوين موبرلي». اما بالنسبة الى قصيدة «الارض اليباب» لاليوت فتصبح مدينة المدن الحديثة، المدينة غير الحقيقية. ولما كانت مركزاً للامبراطورية البريطانية فقد استقطبت كثيراً من الامم، وهذا بدوره ادى الى ان يكون لها دور ثقافي أهّلها لان تكون عاصمة كبيرة للفنون العالمية. ومع ذلك عدها اخرون مدينة ذات حضارة تقليدية ضيقة الافق وغير عالمية. في الواقع، لا يستطيع احد ان يشك في انجازاتها الكبيرة في مضمار الفن خلال كل هذه السنين مع ذلك فقد ذكرت تلك الانجازات بصورة غريبة. فمن ناحية نجد من يقول ان انجازاتها خلاصة لكل ما هو مزعج من التراث الانكليزي، ومن ناحية اخرى نظر اخرون الى تلك الانجازات على أنها انجازات حضارية جاءت مصادفة، جاء بها الاجانب الذين غالباً ما كانوا منفيين عن بلدانهم، عن ارلندا او اميركا، وكانوا يفتشون عن مكان اخر من اجل تقديم اعظم ما عندهم ولم ترفد اضافات هؤلاء التراث الانكليزي حسب، ذلك التراث الذي لم يهضم الحداثة مطلقاً، بل رفدت ايضاً الحركة العالمية المكتوبة باللغة الانكليزية والتي ظهرت جلياً في الولايات المتحدة.[1]

---

١ ـ للاطلاع على الرأي المخالف، ينظر خاصة «الصورة والتجربة»: كريام هف (لندن، ١٩٦٠) وكذلك «روح الصياغة» لـ (أ. الفارز) (لندن، ١٩٥٨): «تكون الزخارف التجريبية مسألة ثانوية في الشعر الانكليزي. وقد استوردتها اميركا لتسد بها حاجات اميركية». مع ذلك لا ينكر كلا الناقدين أن الادب الانكليزي مر بدور «التحديث». الا ان اراء (باوند) المتأخرة في لندن كانت اراء عدائية. لقد رفضت الثقافة الانكليزية الحداثة، ولذلك استهلكت نفسها وماتت. [ينظر: «رسائل ازرا باوند ١٩١٧ ـ ١٩٤١» تحرير د. د. پيج (لندن، ١٩٥١).

ان هذه التقـويمـات المتنـاقضـة جاءت جزئياً من التقارير المتناقضة التي قدمها الكتاب انفسهم الـذين استقـروا في لنـدن . خذ، على سبيـل المثال، (هنري جيمس) : فضل هذا الكـاتب الاقـامـة في لنـدن على الاقامة في باريس وكان لاختياره هذا مدلولات رمزية . لقد اختـار لنـدن بسبب كثـافة سكانها ونشاطها وسعة الحياة فيها . ومع ذلك، مل العيش فيها في اواخر ايامه بعد ان وجد المشهد الحضاري الانكليزي، الذي كانت لندن مركزه، خانقاً ومتقوقعاً، والاكثر من ذلك لا يعبأ بالنقد، وكذلك (جوزيف كونراد) الذي تجنس بالجنسية البـريطـانيـة بعـد ان استهوته الحضارة الانكليزية والحياة المستقرة هناك . كان واعياً الظلام الـذي كان يكمن في اعمـاق الاضـواء البـراقـة والمتألقـة للمدينة، وهذا ما نجده في روايتهِ المـوسـومـة «قلب الظـلام» . وامـامنـا ايضـاً (ازرا پاوند) الذي اهتم كثيراً بموضوع الحداثة اللنـدنيـة . لقـد جاء اليهـا من الولايات المتحدة في عام ١٩٠٨ عن طريق البندقية من اجل هدف رئيس واحـد هو رؤيـة (و. ب. ييتس) . واستقـر في لنـدن وتزوج، واقنع بعدئذ (ت. س. اليـوت) بان يفعـل الشيء نفسـه . مع ذلك اخذ يلعن لندن بعد مرور وقت قصير بسبب الكـآبـة التي كانت تحيطهـا واخـذ يعلن صراحـة أن الانجـازات الانكليزية الرائعة بعد عام ١٩١٠ لم يحققهـا شعـراء انكليـز قط، وانمـا شعـراء اميـركان . واخذ (ارنولد بينت) يقارن جمـاهيـر الطبقـة المتـوسطـة في فرنسا بنظيراتها في انكلترا وهويشكك في الاخيرة تشكيكاً كامـلاً بقـولـه : «لا يدفـع (الطبقـة المتـوسطة) للتفتيش عن المتعة في الاعمال الفنية سوى الضجر التام»، وقد شدد على الدوام وباستمرار على أثر الحضارة السلبي في الكتابات الطموحة .[٢] اذا كانت لانكلترا سمعة جديدة في احتضان الكتاب فقد كانت لها ايضاً سمعة في تجـاهلهم اورفض اعمـالهم، وبخـاصـة عنـدمـا كانت اعمـالهم تجـريبية . واذا كانت محـاكمـة (ڤتـزلي) قد حرمت تداول اعمـال (زولا) فان محـاكمـة (وايلد ـ كوينـزبري) في ١٨٩٥، وقـرار (تـومـاس هاردي) في الامتنـاع عن كتـابـة روايـات اخـرى بعـد روايـة (جود الغـامض)، كل ذلـك يشيـر الى النـزعـة الفكتـوريـة المحـافظـة والمتأصلة في الجمهـور

---

٢ ـ ارنـولـد بنيت، «الطبقـة المتـوسطة»، مقال منشور في كتب وناس : ١٩٠٨ ـ ١٩١١ (لندن، ١٩١٧) . لاجل الاطلاع على الهجمات الموجهة الى الجمهور الانكليزي، ينظر : س. ك. ستيند، الشعر الجديد : من ييتس الى اليوت (لندن، ١٩٦٤)، الفصل الثاني .

الانكليزي والى ان الفن لم يكن يؤخذ مأخذ الجد. ويشير ذلك ايضاً، على حد قول (فورد مادكس هفنر)، الى انه لم يكن هناك مكان «للموقف النقدي Critical attitude»[٣]. لقد شاهد (هفنر) وغيره من المراقبين تغيراً في الجو العام بعد سنة ١٩١٠ حيث اخذ «الفنان الجاد»، بالمعنى التقليدي، يسود. الا ان اليأس كما احال لباوند ولورنس، اخذ يسيطر على الفنان ثانية، وما أن انتهت الحرب حتى شد الرحال الى باريس ليعيش فناناً محدثاً منفياً ونجد هناك كل مستلزمات الحرفة والكمال.

منذ الثمانينات من القرن الماضي كان هناك اعتقاد بان باريس كانت العاصمة الحقيقية للحداثة وان لندن كانت العاصمة المعادية لها. كانت باريس في تلك الفترة مدينة متحررة الى حد ما وكان يبدو أحياناً أن في الاحياء الادبية من لندن كانت تسكن مجموعة من الباريسيين الذين لم يكن بحوزتهم اجور السفر للعودة الى باريس. وفي الحقيقة، كانت هناك علاقة جدلية متنامية بين العاصمتين منذ الثمانينات من القرن الماضي كان احد اسباب تلك العلاقة التفكك التدريجي لاتجاه الثقافة الاوربية السائد بمركزيتها الاجتماعية وشعورها بالتقدم وفلسفتها الوضعية، ذلك التفكك الذي ابعد الفنان اما عن الدقة وعن رؤاه الخاصة في الفن وفي انتمائه وإما عن وجهات النظر الجديدة في علاقته بالمجتمع وبالمواضيع الاجتماعية. بدأت الان التطورات في الفنون الاوربية تكتسب اهمية جديدة واخذت اسكندنافيا والمانيا وروسيا تؤدي ادوارها في التأثير في الثقافة الانكليزية. ولكن عندما اخذ الكتاب يميلون الى التحرك باتجاه المذهب الطبيعي والمذهب الجمالي وعندما اخذوا يفقدون الثقة بقدرتهم على العمل او برغبتهم فيه ليكونوا مركز الحياة الثقافية الانكليزية، هنا ازداد التعامل بين لندن وباريس خاصة.[٤] اصبح من المألوف للكتاب والرسامين الانكليز ان يقضوا فترة التدريب في باريس تلك المدينة التي صورها (جورج مور) في «اعترافات شاب». و (جورج دوموريه) في «تربلي» و (وندام لويس) في «تار» و (سومرست موم) في «الرباط الانساني»، تلك المدينة التي شهدت البوهيمية والفن الحديث

---

٣ ـ فورد مادوكس هيفر، الموقف النقدي (لندن، ١٩١١). تتكرر هذه الفكرة في ثنايا الكتاب.

٤ ـ لدراسة هذا التواصل (بين لندن وباريس)، ينظر: اند ستاركي، من كوتيه الى اليوت: تأثير فرنسا في الادب الانكليزي، ١٨٥١ ـ ١٩٣٩ (لندن، ١٩٦٠).

(art nouveau) والـرمـزيـة ومختلف المـدارس والحركات. كانت باريس ورشة دائمة للرسامين الانكليز الذين اصبحوا نقاط اتصال وارسال. ونتج عن ذلك أن المذاهب الفنية، كالطبيعية والـرمـزية والجمالية والانطباعيـة وما بعد الانطباعية (Post - impressionism) والفوفية (Fauvism) (*)

والتكعيبية، اخـذت تكسب انصـاراً من الانكليز الذين هضموها سريعاً بعد ان اجروا عليها بعض التغييـرات الغـريبـة عنـدمـا انتقلوا الى لنـدن للاستقرار فيها. في الحقيقة، ان الذي حدث فعـلاً لم يكن تقليـداً مبـاشـراً، انما تطعيم للتراث الانكليزي بالاتجاهات الاوربية. كان لاعمـال (جـورج مور) الطبيعية جذور فرنسيـة، وكـان في تلك الجـذور بعض مبادىء واقعيـة لاعمال (جيمس) أو (بينت) وروحيتهـا. في الوقت نفسه نجد تأثير (ابسن) الذي غزا اوربـا في الثمـانينـات والتسعينـات واضحاً في اعمال (شو) و(كالسورثي) و(جويس). لقـد وصـل هذا النـوع من هضم الاتجاهات الفنية الذروة في التسعينات حيث كان الاتصال بين انكلتـرا واوربـا وثيقـاً. ابتـدأ ذلـك العقـد باعمال مثل «انطباعات واراء» لمور و«صورة دوريان غراي» لوايلد و«الحركة الرمزية في الادب» لارثر سايمنز. ونجد في ذلك العقد ثروة من المعتقـدات البـاريسيـة في القضـايـا الجمـاليـة والرمزية والانطباعية التي انعكست في الملبس والديكورات والنشاطات الموسيقية. وليس من شك في أن ذلك العصر كان متحرراً من الاحقاد القومية والمحلية. [٥] ومع ذلك، لم تتخل تلك التطورات عن جذورها التاريخية والمحليـة لقـد تأثـرت تلك التطورات بما كان يجري في الخارج، الا ان ان ذلك التأثر كان بصيغة تطعيم التراث الانكليزي الذي ظل محافظاً على هويته وايقاعه المتطور والمميز.

في الحقيقـة اصبـح ذلك التكافل (Symbiosis) المثمر بين العالمية والمحلية احد الجوانب المهمـة جداً في علم الجمـال للفترة برمتها التي امتدت من الثمانينات الى الحرب العالمية الاولى. واتخـذ ذلـك التكـافـل، على وجـه التخصيص، اشكالاً معقدة في اعمال (هنري جيمس) الـروائيـة وفي اعمـال (ييتس) و(اليـوت) الشعـريـة. اننا لا نستطيع ان ندرك الجو

---

* الفوفية: حركة في الرسم متحررة من القواعد الاكاديمية التقليدية ـ المترجم

٥ ـ لمعرفة المزيد عن هذا الموضوع ينظر: فرانك كيرمود، «الشاعر والراقص قبل دياكليف»، مقال منشور في مقالات حديثة (لندن، ١٩٧١)، وكذلك رتشاد ايلمان، «اكتشاف الحركة الرمزية» مقال منشور في «اشخاص غريبو الاطوار ومميزون» (لندن ونيويورك، ١٩٧٣).

الجمالي لعقد الثمانينات من دون الاشارة الى (هيسماس) و(مالارميه) و(ڤاليري) ومن دون الاشارة ايضاً الى (بيتر) و(بليك) والتراث الشعبي الارلندي. لقد استمر ذلك المزيج من العالمية والاقليمية ليغطي الاتجاهات والحركات اللاحقة. فقد اخذ، على سبيل المثال، (ت. ي. هلم)، الذي كان له دوراً مهم في الحركة التصويرية المبكرة، يتطلع الى المصادر الفرنسية والالمانية (لاسيما اعمال ڤورنكر) الا انه كان في الوقت نفسه ملتزماً بالتراث الانكليزي الكلاسيكي.[٦] سنلاحظ كيف ان (د. هـ. لورنس) كان محلياً بعمق وذكاء، وعالمياً انتقائياً (eclectic) في آن واحد على الرغم من ان مصادره كانت غريبة نوعا ما. فعن طريق (فريدا لورنس) كان على اتصال بالمراحل المبكرة للانطباعية الالمانية في ميونخ في فترة ما قبل الحرب عندما كان يفتش عن افكار تعادي الفلسفة العدمية. كان (بلومسبري) مشهوراً بحبه لفرنسا وكان هذا المزج [بين العالمية والمحلية] مصدراً لـ (معرض ما بعد الانطباعية) الذي اقيم في عام ١٩١٠ واشرف على تنظيمه (روجر فراي)، كان مصدراً لما كان يحتاج اليه [الفنانون] من جماليات الشكل المعاصر الذي وجده الفنانون في المصادر الالمانية والفرنسية وفي اعمال (رسكن) و(بيتر) وكذلك في فلاسفة جامعة كيمبرج امثال (ج. ي. مور).[٧] اما مراحل الحركة التصويرية المتأخرة الواقعة بين ١٩١٢ ـ ١٩١٥ فكان للاثر الاميركي نصيب واضح فيها: (باوند، اليوت، هـ. د،[*] جون فليچر)، كما كانت مدينة للمصادر الفرنسية كثيراً. كانت تقارير (ف. س. فلنت) الصحفية عن الحركات الفرنسية المعاصرة قد ولدت الشعور بوجود حركة، وكانت تلك الحركة بحد ذاتها خليطاً من التراث الرمزي الفرنسي والانكليزي، اما الكتاب الفرنسيون الذين اثروا في تلك الحركة منهم: (سايمونز) و(لافورك) و(كوربيه) و(مالاريه) و(ڤاليري) و(بركسون) و (ريمي دي كورمو) و(ابولينير). مع ذلك، وعلى الرغم من التراث العالمي الانتقائي الذي وضعه (باوند) والدراسات الادبية المقارنة في خدمة تلك الحركة، فاننا نعرف جيداً ما لـ (دون) ولبقية الشعراء الميتافيزيقيين ولمونولوج (براوننك) الداخلي من دين على تلك

---

٦ ـ أ. ر. جونز حياة ت. ي. هلم وآراءه (لندن، ١٩٦٠).

٧ ـ ينظر: ج. ك. جونستن، جماعة بلومز بري (لندن، ١٩٥٤).

* هلدا دولتل (Hilda Doolittle)، ادبية تنتمي الى المدرسة التصويرية ـ المترجم.

الحركة لا يمكن التغاضي عنه ابداً.[8] لقد عاش (وندام لويس) في باريس وكان يميل الى مزج التكعيبية الفرنسية والمستقبلية الايطالية التي طورها (مارينيتي)، بالتراث الانكلوساكسوني.[9] امتازت الفترة الواقعة بين ١٨٩٠ و ١٩٢٠ بمزجها الاهتمامات المحلية السائدة بالاتجاهات الاجنبية بصورة لم يشهدها تاريخ الكتابة والفكر الانكليزي من قبل. وهذا يعني انه كان للحداثة الانكليزية اهتماماتها وشخصيتها الخاصة، وأن اتجاهاتها وحركاتها لم تكن متشابهة تماماً مع الاتجاهات والحركات في الخارج. وهذا يعني ايضاً بأن لندن في تلك الفترة كانت زاخرة بذلك المزج نفسه من الافكار والاشكال التي كانت تستقىٰ من مصادر محلية وعالمية وهذا هو الجوهر المميز للحداثة.

ما يقال عن الحركات يمكن ان يقال عن الكتاب. امتازت تلك الفترة بمجيء خليط من الكتاب الاجانب الى لندن والاستقرار فيها. كتب (هنري جيمس) الذي استقر في لندن في كانون الاول ١٨٧٦: «اذا كان موقف الاخرين من لندن كموقفي منها فان لندن على العموم، تجعل العيش فيها سهلاً. انني اتقبلها كفنان وكاعزب، اتقبلها كانسان يمتلك الحماس للرصد ولا تشغله سوىٰ دراسة الحياة الانسانية. انها اكبر تجمع للحياة الانسانية انها خلاصة العالم الشافية الوافية».[10] لقد استهوىٰ (جيمس) الازدحام والنشاط الصاخبين في لندن، وكذلك عمق العادات والاخلاق فيها. ربما تستطيع القول انه احب لندن كانسان يستهويه الجمال الواقعي. في السنوات الاربعين اللاحقة تبع (جيمس) في ذلك الحب مجموعة من الكتاب الذين جاءوا اليها من الولايات المتحدة والكومنولث وارلندا. وجد تلكم الكتاب لندن مركز جذب حضاري لاسباب متعددة. وفي التسعينات استقر في لندن (جوزيف كونراد) و(هنري هارلند) و(ستيفن كرين) و(مور) و(وايلد) و(ييتس) و(شو). استقرت تلك المجموعة من الادباء في لندن التي كانت تزخر بالحركات الانطباعية والطبيعية والرمزية. وفي السنوات التي سبقت الحرب بقليل جاء اليها جيل اخر يشمل (ازرا

---

٨ ـ يرجع الى ما تعنيه التصويرية والدرامية.

٩ ـ هناك دراسة جيدة عن ذلك الجو العام في: روبرت. هـ. روس، الثورة الجورجية: بزوغ النموذج الشعري وافوله ١٩١٠ ـ ١٩٢٢ (لندن، ١٩٦٥).

١٠ ـ هنري جيمس، دفاتر هنري جيمس، تحرير ف. و. ماثيسن و ك. ب. مردوك (نيويورك، ١٩٤٧) ص ٢٨.

باونـد) و(هلدا دولتـك) و(روبـرت فروست) و(ت. س. اليـوت) و(كـاثـرين مانسفيلد) و (ونـدام لويس). كان ذلـك الجيـل يفتش عن فنـون القـرن العشرين الجديدة. كانت هناك اختـلافـات مهمـة بين هذه الاجيال. فقد كان (هنري جيمس)، على سبيل المثال، مهتماً بالجوانب الحضارية الموروثة في المجتمع الانكليزي، بينما كان (پاوند)، على الرغم من تكـريس نفسـه على قضيـة النظـام الحضـاري (Cultural polity)، يفتش عن الاشكال الجديدة والتقـاليـد المتعـددة الجـوانب التي هضمت [في انكلترا].[11] في عام ١٩٢٠ لم تعد لندن مركـز جذب بالنسبـة الى هؤلاء النـاس حيث حلت باريس محلها لاسيما بالنسبة الى الجيل الجـديـد من المغتـربين الاميركان. كان (باوند) يشكو من انه «لا توجد الآن حياة فكرية في انكلترا الا في غرفته الصغيرة المخمسة الاضلاع. الان ذهب (ريمي دي كورمو) و(هنري جيمس) وافـل نجم (ييتس) ولا توجـد الان ايـة مطبوعات ادبية في لندن». لقد ثبت صرخة الـوداع تلك في «هيـوسلوين موبـرلي»، وبعدها شد الرحال الى باريس، كما كانت الحال بالنسبـة الى (فـورد مادوكس) و(هيفـر) و(فـورد).[12] و«بالنسبة الى سنوات ما بعد الحرب حتى عام ١٩٢٤ أو ١٩٢٥ اخـذ النشـاط الادبي الانكليـزي والاميـركي يظهـر بوضـوح في باريس اكثر من اية مدينة اخرى» كما يخبرنا (باوند).[13] كان (جويس) و(لورنس) في تلك الفتـرة مغتـربين، واصبـح محـور الحـداثة المكتوب باللغة الانكليزية يتغير بوضوح. الا ان لنـدن ظلت المكـان الـذي يتقـاطـع ويلتحم فيه التراث المكتوب باللغة الانكليزية ـ التراث البريطاني والارلندي والاميركي.

هناك شيء واحد واضح: علينا ان لا نعد ذلك الالتحام جاء مصادفة. هناك قضية التراث الانكليزي نفسه. منذ السبعينات اخذت الانجازات الادبية الفكتورية بالانحسار: لقد توفي (دكنـز) في عام ١٨٧٠ وبعـد مرور سبـع سنـوات على ذلـك التاريخ توفي (ثاكاري). توفي

---

١١ ـ درس (ألن هولـدر) هذا التنـاقض بالتفصيـل في كتـابه الموسوم ثلاثة رحالة يفتشون عن اوربا: دراسة في هنري جيمس، ازرا باوند و ت. س. اليوت (فلاديلفيا ولندن، ١٩٦٦).

١٢ ـ رسالة (ازرا باوند) الى (وليام كارلوس وليامز) المنشورة في قصة حياة ازرا باوند لچارلس نورمان (لندن، ١٩٦٩) ص ٢٢٧.

١٣ ـ ازرا باوند «التاريخ» (١٩٣٤) واعيد طبعه في المقالات الادبية لازرا باوند تحرير ت. س. اليوت (لندن، ١٩٦٠) ص ٨٢.

(جـورج اليـوت) في عام ١٨٨٠، وشهـدت فترة الثمانينات وفاة (ارنلد) و(براوننك). وتبدد الامـال المعقـود على الانجـازات الادبيـة الفكتـوريـة وتبـدد معـه الاعتقـاد بمركزية الخيال الادبي. لقـد جاء كتـاب «اصـل الانـواع»، الذي نشر في عام ١٨٥٩، بافكار جديدة تماماً اثرت في العصر الفكتوري المتأخر. الا انه كان هناك شيء لا يقل اهمية عن كتاب «اصل الانواع» الا وهو تزايد عدد الجماهير التي غيرت قواعد الابداع الفني. كان لانتشار التعليم الواسع الاثر الكبير في جعل الفنان الجاد يتبوا منزلة رفيعة وكان لذلك الانتشار ايضاً الاثر في جعل الناس يفتشون عن اللغة والاشكال الفنية الرصينة وفي العقود اللاحقة، اخذت حركة الثقافة الادبية الانكليزية مساراً اخر.[١٤] ان حفاوة الكتاب الانكليز بالاتجاهات الاجنبية هي نتيجة لهذا التغير في الاتجاه الذي جلب معه انهيار المعتقدات الموروثة والتقاليد الجمالية والاخـلاقيـة انهيـاراً واسعـاً. ففي الـوقت الذي ترك فيه الكتاب الاجانب الاثر الكبير [على الكتـاب الانكليـز]، كان حضورهم ذلك متزامناً مع ظهور جيلين، اوربما ثلاثة اجيال، من الادبـاء الانكليـز البـارزين منذ العصر الرومانسي والعصر الفكتوري المبكر. وجاء ظهورهم تلبيـة للحـاجة الى التقويم. ومن جملة تلك الاسماء: توماس هاردي وساموبل بتلر وجورج كسنك وارنست داوسن وارثر سايمون و د. هـ. لورنس وي. م. فورستر وفورد مادوكس هيفر وارنـلد بينـت و هـ. ج. ويـلزوت. ي. هلم ولتن ستـارچي وفـرجينيـا وولف ودوروثي ريچـاردسـون. لقـد كانـوا كتـابـاً مختلفين في امزجتهم واغراضهم الا ان الذي ساعد على توحيدهم شعورهم العميق بانقطاعهم عن الماضي واعتقادهم بضرورة اعادة صياغة الفن.

في الحقيقة، كانت هناك خاصية مميزة للحداثة الانكليزية وقد اثرت تلك الخاصية بالكتاب الذين امنوا بان العصر الفكتوري قد انتهى وبان عهداً جديداً في المجتمع والفن والفكر قد حل. ونتيجـة لمثـل هذه المعتقـدات شهـدت لنـدن اضطرابات فنية خارقة غطت السنوات الحـاسمـة للفتـرة الـواقعـة بين ١٨٨٠ و ١٩٢٠. ولم يقم بتلك الاضطرابات الذين ارتضوا لانفسهم ان ينعتـوا «بـالمحـدثين» حسب، انمـا قام بها ايضاً الذين امنوا بالتجريب والتطور

---

١٤ ـ درست هذا التطور في الثقـافـة الادبيـة الانكليـزية الذي تمخض عن تحديث المجتمع وعن الحداثة في الادب في كتابي الموسيم المضمون الاجتماعي للادب الانكليزي الحديث (اوكسفور، ١٩٧١). ان كثيراً من المسائل التي اناقشها هنا كنت قد ناقشتها بافاضة في ذلك الكتاب.

والتحرر. في الحقيقة كان هناك اتجاه الى اعادة صياغة التجارب والاشكال في نهاية القرن الماضي في انكلترا وكان هناك ايضاً شعور [باهمية] التجريب الذي نصمه من الناحية التقليدية بالحداثة، بينما لا نشكل الحداثة سوى الشق الاساس فيه.

- ٢ -

هل كانت هناك اسباب معينة جعلت لندن تستقطب، طوال تلك الفترة، ليس الكتاب المغتربين من الخارج حسب، بل حتى الكتاب الانكليز الذين تكتلوا في مجموعات وحلقات؟ كانت لندن في ذلك الوقت، كما يقول (جيمس)، عالماً مصغراً وكان لها فولكلورها الخاص بها. وكانت، كجزء من جاذبيتها الاساسية، اكبر مدن العالم التي كانت تتوسع بصورة خارقة وتنتج مناظر مدينية بارزة وتكنولوجيا رائعة. ففي الفترة الواقعة بين الستينات من القرن الماضي ونهايته ازداد سكان لندن من ثلاثة ملايين ونصف الى ستة ملايين ونصف تقريباً، كان ذلك احد الاسباب وراء الثورة الصناعية والتجارية فيها. لقد ملأت ثمار تلك الثورة الشوارع، لذلك كان وجه المدينة التكنولوجي يولد الشعور بالانبهار والتحفز. لقد اصبحت لندن مركزاً للثقافة الوطنية الانكليزية واخذت تفرض نفسها كمدينة كبيرة اولى في انكلترا. كانت لها السيادة الكاملة في المواصلات والتجارة والصيرفة وفي اكثر انماط النشاط الثقافي بطبيعة الحال. فمنها او عبرها جاءت الصحف والكتب وافكار القرن على العموم. كانت مدينة كبيرة متمتعة بحكم محلي ذاتي (Burgher City)، وكانت صورتها التقليدية انها مدينة تمتاز بالرصانة، لا بل حتى تبلد الحس، مدينة تسكنها الطبقة المتوسطة، مدينة تمتاز بالثقة العالية وبالتجارة الواسعة والاستقرار الاجتماعي الذي كان لا يضاهيه اي استقرار اجتماعي اخر في اغلب العواصم الاوربية الاخرى. من المؤكد ان لندن لم تعش انواع الاضطرابات السياسية والاجتماعية نفسها التي عاشتها المدن الاخرى. مع ذلك، عدت تلك الازمنه ازمنه أعادة بناء القضايا الاجتماعية والفكرية. يقول (روبرت بروك) انه في نهاية الفترة الادوردية، اي في عام ١٩١٠ «اخذت ماكنة الحياة وعقليات كل الطبقات والرجال تغير الاجيال المتعاقبة بصعوبة ادراك ابعادها انني لا اعرف اذا كان التقدم مضموناً. كل ما اعرفه هو ان التغير موجود». ان الذي حفز تلك الثقة وذلك الشعور بالتغيير

هو كون لندن ليست مدينة وطنية للانكليز حسب، انما مدينة عالمية ايضاً. لقد كانت عاصمة لامبراطورية ومركزاً للتجارة العالمية. لاحظ (بيدكر) أن عدد الاسكتلنديين فيها كان اكبر من العدد الذي كان يعيش في (ابردين) وان عدد الارلنديين فيها كان يفوق عددهم في (دبلن) وعدد الكاثوليك فيها يفوق عددهم في (روما). كانت «مدينة العالم» كما يقول (آسا بركز). كانت مدينة تمد المدن الاخرى بما كانت تحتاج اليه تلك المدن وكانت مركزاً للثقافة والنشر والمال وصناعة السفن، كانت مركز استقطاب للمهاجرين من داخل انكلترا ومن بقية انحاء العالم.[15]

كانت لندن مدينة التناقضات الجذرية والخلطات المعقدة من الناس ـ تناقضات اجتماعية وايدلويوجية واضحة للعيان. يقول (هـ. ج. ويلز) في روايتهِ «تونونبكاي» التي تمعن النظر في خاصية المدينة البارزة في النمو والتكاثر الخارق يشبه انشطار الخلية، يقول «انها المكان الذي لا يحده حد تماماً ويعج بالايحاءات التي لا حد لها، انها مكان تكثر فيه المعاني المخفية الرائعة». كان استقرار المدينة استقراراً ظاهرياً يخفي في اعماقه الحركة السلسة والغرابة. اذا كان اسلوب الحياة المتوسطة فيها موضع حسد بالنسبة الى العالم (وصفها روبرت هوڤر بانها كانت حتى عام ١٩١٤ من اروع اماكن العيش في العالم)، واذا كان ذكرها يربط بانجازاتها الثقافية المكثفة فانها كانت ايضاً مشهورة بتوسعها وبجمهورها.

لقد واجهت المفكرين الاجتماعيين والكتاب مشاكل العيش في ضواحي المدينة، تلك الضواحي التي وصفها (كسنك) بـ «الجحيم». فمن ناحية كانت اقرب ما يكون الى الغابة او الهاوية المظلمة، ومن ناحية اخرى كانت مركزاً حضارياً، كما يقول الجنرال (وليام بووث)، قائد جيش الانقاذ في كتابهِ الموسوم «ظلام لندن وكيفية الخروج منه» (١٨٩٠) الذي يصف حي (ايست اند) في نهاية القرن الماضي. عندما اصبحت الجماهير قضية الكتاب المركزية وعندما شاعت مسألة الاصلاح الاجتماعي اصبح الجميع يتكلمون عن التناقضات الحادة داخل الحضارة.

اخذ علماء الاجتماع يدرسون المناطق الفقيرة ويقارنون حي (ويست اند) بحي (ايست اند) الذي كان يمتاز بالفقر والفوضى وتعدد اللغات المسموعة فيه (Polyglot).

١٥ ـ آسا بركز، مدن ڤكتورية (لندن ١٩٦٤). اعتمدت هذا الكتاب الرائع في كثير من النقاط التي ناقشتها هنا.

زار ذلك الحي (جاك لندن) الاميركي واخذ يطوف فيه متنكراً. ثم وصف فيما بعد زياراته في كتابه الموسوم «ساكنو الجحيم» (١٩٠٣) ودرس ذلك الحي (شو) ايضا في مجموعة مسرحياته المعنونة «مسرحيات غير سارة» (١٨٩٨). لقد كانت صور الانتشار والنمو العشوائي تكون اساس الثقافة في ذلك الوقت، وهذه الصور بدورها تساعد على تفسير النشاط الفكري وقتئذٍ ومن المؤكد أنها تولد الكثير من مضامين الكتابات المعاصرة.

وهكذا اصبح مشهد مدينة لندن المفعم بالتناقضات الاجتماعية موضوعاً ادبياً مهماً ومصدراً للاشكال الجديدة. كان السبب وراء ذلك هو ان الكتاب كالناس الاخرين، وقعوا تحت تأثير المدينة وكانوا يسيرون مع تيار الهجرة اليها. اخذت تلك المجموعة من الكتاب تشعر بالوحدة والانعزال واليأس والامل الذي يميز حياة المدينة. لا يمكنك ان تكون متذوقاً للجمال اذا لم تكن شديد التأنق، ولا يمكنك ان تكون شديد التأنق وتظهر احسن ما عندك اذا لم تكن لك شخصية مدينية. وهكذا جاءت الطبيعية والانطباعية والرواية الرمزية، وكانت كل تلك المدارس والاجناس الادبية تدور في مواضيع وتجارب مستمدة من المدينة.

يتحدث (جيمس) في المقدمة التي كتبها لروايته «الاميرة كاسا ماسيما» (١٨٨٦) عن عمله هذا وكأنه مستمد من لندن: «ان اكتشاف لندن المتأني والهجوم المباشر الذي تقوم به المدينة على الخيال سريع الاستجابة يفسران تفسيراً كاملاً الجزء الكبير منها». وفي السنة نفسها، ١٨٨٦، كتب (كسنك)، الذي كان ذا خلفية اجتماعية ونظرة الى الحياة مختلفتين، «ديموس» التي كانت احدى الروايات الطبيعية المستمدة من اجواء لندن مثلما اعتمدت روايات (زولا) باريس والمدن الفرنسية الاخرى.

لقد عرفت لندن المناوشات والمتناقضات الغريبة وغير الحقيقية التي انعكست على الرواية منذ (دكنز). كانت الرواية تتارجح بين الطبيعية والانطباعية، الواقعية والسريالية، الجبرية (Determinism) والجمالية، تلك التيارات التي عرفتها نهاية القرن الماضي. لقد تعامل (كسنك) مع لندن تعاملاً طبيعياً مثلما تعامل (ارثر موريسن) في روايتهِ الموسومة «قصص الشوارع الحقيرة» (١٨٩٥)، و(سومرست موم) في روايتهِ «ليزامن لامبث» (١٨٩٧) واخرون. كانت هناك ظلال من المذهب الجمالي في بعض الاعمال الشعرية التي جاءت محاكاة لاسلوب (وسلر) وميزت فترة التسعينات وأفضل مثل يمكن ان يضرب هنا قصيدة

(رتشاردلي كالين) التي تقول:

لندن، لندن، يابهجتنا

انك زهرة كبيرة لا تتفتح الا ليلاً

الشاعر هنا يتعامل مع مشهد مدينة لندن كأنه قطعة من الريف، وفي الوقت نفسه يهلل لفن المدينة الجديد. يتداخل المذهب الطبيعي مع المذهب الجمالي في الرواية الطوبائية التي كتبها (وليم مورس) ووضع لها عنوان «اخبار من لا مكان» (١٨٩١). انه يضفي على مدينة لندن المضطربة الكثير من اجواء القرون الوسطى. يذكر (هولبروك جاكس) أن كثيراً من الكتاب من جيل التسعينات اكدوا «رومانتيكية لندن وحبهم الذي اكتشفوه حديثاً لكل ما هو مصطنع فيها». [16]

كان الفنان المتقوقع على نفسه في المدينة يحاول ان يصور، بما أوتي من تقنية فنية، الواقع المرهق واللاواقع الغريب والاشكال والجماهير وتباعد الناس عن بعضهم والامور الزائلة والفساد، وكان اهتمامه بذلك اكثر من اهتمامه بتشخيص الجوانب الانسانية الايجابية فيها.

بسبب هذا الاهتمام بالمدينة اصبحت لندن تمثل مدينة الحداثة الكبيرة كما كانت بالنسبة الى نيويورك. كانت المدينة جادة في انتشار الفن والحيلولة دون عدم انتشاره. [17]

اصبحت هذه القضايا جزءاً من الاعمال المحدثة المتأخرة التي استعملت المدينة منطلقاً حضارياً واخذت تقارن الحضارة السالفة بالحضارة المعاصرة وما تحتويه من ايحاءات. كانت احدى الميزات البارزة للحداثة في لندن، مقارنة بنظيرتها في نيويورك، هي ميلها الى اليأس الحضاري بسبب التناقضات الموجودة فيها. لقد وضح ذلك (كونراد) بتهكم في عملين من اعماله: الاول «قلب الظلام» (١٩٠٢) الذي يصور الظلام المحيط بلندن، والثاني «الوكيل السري» (١٩٠٧) الذي تظهر فيه لندن «مدينة متوحشة فيها من البشر اكثر

---

١٦ ـ هيلبروك جاكس، فترة التسعينات من القرن الماضي (لندن، ١٩١٣). اخذت هذا الاستشهاد من طبعة بنگون، ص ١٠٥.

١٧ ـ ناقش مونروك. سبيرز هذا الموضوع بالتفصيل في كتابه الموسوم، ديونيسيس والمدينة: الحداثة في شعر القرن العشرين (نيويورك ولندن، ١٩٧٠). يحتوي هذا الكتاب ايضاً على تعليقات وافية عن تطور الحداثة في لندن.

مما هو موجود في جميع القارات . . . انها تلتهم بنهم ضياء العالم» ـ ثم يعرض صورتين متناقضتين لها : صورة النظام والانضباط العالي مقابل صورة الفوضىٰ المتمثلة في حي (ايست اند) . وازدادت هذه الصورة كآبة بعد الحرب . ان محاولة (باوند) الهجوم على لندن في «هيوسلوين موبرلي» متأتية من طابع المدينة التجاري والهدر الثقافي فيها . في «الارض اليباب» يوسع (اليوت) هذه الصورة ويجعل لندن اكبر المدن الامبراطورية نشاطاً في حقلي التجارة والسياسة ، وهذا يذكرنا بهيبة الامبراطورية البيزنطية ، ومقابل ذلك نجد وجه لندن الآخر ، مدينة خاوية الامن الاطلال والابراج الساقطة وهي تعج بالقبائل الغازية .[١٨] ان الشعور بالاجهاد والضغط الحضاري يفسر بطبيعة الحال الحاجة الى فن جديد ، فن الصور والشظايا ، فن اللغة التي لا تلوثها الفوضىٰ وسوء الاستعمال ، من يقتحم المدينة الحديثة وينبع منها ايضاً بشفافية جديدة .

ـ ٣ ـ

ان الاهتمام بالمدينة والاهتمام بالاشكال والاساليب الجديدة هما ، بلاشك ، امران مترابطان مع بعضهما ترابطاً وثيقاً ، كما يرىٰ (هوبروك جاكسن) . فالحداثة بطبيعة الحال ظاهرة مدينية وهي «ليست من نتاج انكلترا وانما من نتاج مدينة لندن العالمية» على حد تعبير (جاكسن) . لقد قامت الحداثة على نشاط تلك المجموعات الفنية المتعددة التي عاشت في المدينة واستحوذت على المشهد الثقافي في الفترة التي نحن بصددها . نلاحظ في فترة ، ما قبل الحرب ، مرحلتين للحداثة انتجتهما تلك المجموعات . ترتبط المرحلة الاولى بفترة التسعينات التي انتجت حركات مثل الانطباعية والرمزية . اما المرحلة الثانية فترتبط بالفترة الواقعة بين ١٩٠٨ و١٩١٤ حيث اخذت حركات مثل ما بعد الانطباعية والفوقية والمستقبلية والدوامية تظهر للعيان . اخذت المجموعات الفنية ، في كلا المرحلتين ، تكتل وتنافس بعضها . وتحولت مواضيع الحداثة الهادئة الى قضايا كبيرة وظهرت مجلات وصحف جديدة تعبر عن الاراء والاشكال الفنية الجديدة . واصبحت

١٨ ـ ناقش فرانك كيرمود هذه الصورة المزدوجة بصورة تستحق كل الاعجاب في بحثه الموسوم «ت . س . اليوت» المنشور في مقالات حديثة (لندن ، ١٩٧١) .

مظاهر الغضب والاصطدامات، التي كانت مرتبطة بانشطة الحركة الطليعية حسب، مناظر مألوفة في المشهد اللندني. لقد تركت هاتان المرحلتان خلفهما تراثاً شعبياً كبيراً ووثائق تسجل للاصطدامات التي كانت حينئذٍ. يصف (هولبروك جاكسن) فترة التسعينات بقوله:

كانت الحياة التجريبية تسير وسط دوامة من الافكار المتشابكة التي كانت تملأ الافق. كانت الاشياء تبدو على غير حقيقتها وكانت هناك رؤىً كثيرة. لقد شهد عقد التسعينات الفاً من «الحركات». قال الناس إن تلك الفترة كانت «فترة انتقال» وكانوا مقتنعين بانهم كانوا لا يمرون من نظام اجتماعي معين الى اخر، بل من نظام اخلاقي الى اخر، من حضارة الى حضارة... [١٩]

لقد ولدت السنوات التي سبقت الحرب مباشرة تراثاً شعبياً مثيراً ومجموعة من حركات التجديد، كما يخبرنا بذلك (مادوكس هيفر) ويضيف:

كان الوضع بحق شبيهاً بـ «عالم متفتح» فاذا شغلت بالك ربع قرن في تأمل التراث الانكلوسكسوني) لن تجد فيهما اثراً للفن الواعي، وانك ستندهش عندما تجد هذه المخلوقات الشابة لا تطور نظريات الكتابة والفنون التشكيلية حسب انما تحصل ايضاً على قدر كبير مما يمكن ان نسميه بـ «الدعم الجماهيري». [٢٠]

وهناك فترة مهمة اخرى حدثت في العشرينات عندما اضمحلت الارتباطات بفترة ما قبل الحرب واخذ الكثير من الكتاب يتركون لندن، والاهم من ذلك عندما ظهرت اعظم الاعمال الكلاسيكيه المحدثة المكتوبة باللغة الانكليزية مثل «الارض اليباب» و«يوليسيس». لقد اتضح أن كثيراً من عناصر الاستمرارية كانت موجودة في ثنايا تلك الحركات النشطة، على الرغم من ان ذلك النشاط كان مساوياً لنشاط فترة الثمانينات من القرن الماضي التي ابتعدت كثيراً عن الروح الرومانسية كما كان مساوياً ايضاً لنشاط فترة البعث الكلاسيكي الواقعة بين ١٩١٢ و ١٩١٤ بالاضافة الى ان ذلك النشاط كان مساوياً لنشاط النزعة العدمية التهكمية التي سادت مدة طويلة بعد الحرب.

هناك عدة معايير يمكننا بواسطتها تقويم حيوية تلك الفترات (اننا سنغض النظر عن

---

١٩ ـ هوبروك جاكس، فترة التسعينات من القرن التاسع عشر. طبعة بنگون ص ٢٩.

٢٠ ـ فورد مادوكس هيفر، هكذا تكون الزيارة الثانية (لندن، ١٩٢١) ص ١٣٦ ـ ١٣٧.

المـذكـرات Memoirs لانهـا ليست ادلـة جيـدة). ومن جملة هذه المعـاييـر اختبـارنا لحضور التجمعـات والاتجـاهات والمجلات التي فسحت المجال لظهور تلك النشاطات ودعمها.
كانت فتـرة التسعينـات فتـرة كثرت فيها التجمعات الجديدة والمجلات الجديدة ودور النشر الجـديـدة والاشكـال الجـديـدة من العـلاقـات بين الكـاتب والجمهـور. ومن جملة تلك التجمعـات التي كانت تعقـد في المقـاهي والحـانـات ولا تغيب عن الـذاكرة تجمع «نادي الشعراء «Rhymers' club» الذي اسسه (ييتس) و(ارنست رايس) وكان يضم اسماء مثل (ليونيل جونسن) و(ارنست داوسن) و(جون ديڤدسون) و(رتشاردلي كالين) و(سلوين إمج) و(ارثر سايمـونـز) الـذي الف كتـاب «الحركة الرمزية في الادب» واهداه الى (ييتس). لقد اكتسب هذا الكتاب بعدئذ اهمية اضافية، فعن طريقهِ تعرف (اليوت) الى (لافورك) و (رامبو) و (ڤيـرلين). [٢١] يصـور (پـاوند) تلك المجموعة في «موبرلي» عندما يقول في احدى المقاطع القائمة على التناقض الظاهري:

«صورة مشربة بتجرد
بالنشوة المتأتية من باخوس والهة الرقص والكنيسة»

(ربمـا تكـون «الصـورة» المـذكورة آنفاً هي صورة (سلوين)، فالمقطع يكتنفه الغموض الـذي لابـد ان باونـد قد أحبـه [الغموض]. وذكر (ييتس) تلك المجموعة في مذكراته التي وضـع لهـا عنـوان «ارتجـاف الـوشـاح» (١٩٢٢). يستذكر في تلك المذكرات لقاءات تلك المجموعة في كل ليلة «في غرفة علوية ذات ارضية رملية، احدىٰ غرف مطعم (چيشاير چيز) الواقع في منطقة (ستراند)». يصور (ييتس) في تلك المذكرات كيف انه كان يسير في مدينة لنـدن التي وجـدت فيها مجموعات اخرى من المتصوفة والروحانيين والاشتراكيين، وهذا ما كان يميز تلك الفترة حقاً. الا ان معلوماتنا عن الفترة تكون اكثر دقة اذا ما نظرنا الى الصحف الجديدة الصادرة في تلك الفترة صحف مثل (بودلي هيد) التي كان يديرها في البدء (جون لين) و(الكن ماثيو) قبل ان ينفصلا ليصبحا اهم ناشرين لكل ما كان جديداً في تلك الفترة. وفي الفتـرة نفسهـا ظهـرت صحيفـة اخـرى اسمهـا «يلوبوك» استمرت في الصدور من عام

٢١ ـ ينظر: رتشارد ايلمان «اكتشاف الحركة الرمزية» مقال منشور في: «اشخاص غريبو الاطوار ومميزون» (لندن ونيويورك، ١٩٧٣).

١٨٩٤ الى ١٨٩٧ وكـان يرأس تحـريـرها (هنري هارلند)، احد المغتربين الاميركان الذي كان متأثراً بالادب الفرنسي . اما محررها الفني فكان (بيردسلي) الذي لم يستمر في العمل فيهـا الا مدة قصيـرة ونشـرت تلك الصحيفـة اعمـال كتـاب كثيرين بدءاً بـ (هنري جيمس) وانتهـاء بـ (بيـربـوم). [٢٢] انتقـل (بيـردسلي) الى مجلة اخرى اسمها «ساڤوي» اسسها ناشر اسمـه (ليـونـارد سمـذرز) واخـذت تلك المجلة تنشر ما كانت تجـود به قريحـة (ڤيـرلين) و (بيردسلي) و (شو) و (كونراد) و (هاڤلوك الس). في هذه المجلة، كما في المجلة المنافسة الاخرى «دوم»، نجد ما هو اكثر من الرمزية . كانت بعض الاعمال التي تنشرها صحف مثل «نيـوآج» و «نيـورڤيـو» توحي بولادة -حركات جديدة وبموتها ايضاً . كانت فترة التسعينات تعج بالـرمـزية والطبيعية، بالمذهب الجمالي وبالوعي الاجتماعي، باليأس وبالامل المتأتي من اعمال (نيتشه) و (ابسن). واذا هربت بعض الشخصيات او ماتت او توقفت عن الكتابة عند نهاية القرن لا يعني ذلك ان الحداثة قد توقفت، بل، على العكس نجدها تعيش ثانية في اعمال كتاب مثل (جيمس) و (ييتس) و (كونراد) الذين اكدوا الروح الرمزية والانطباعية في التسعينـات واستمـروا في امـداد القـرن العشـرين بالتجـارب الجديدة . والحق، كان ذلك التطـور واضحـاً في اعمـال كثيـر من الكتـاب الـذين وجـدوا لها مكاناً في «العالم المتفتح» لهيفرز، عالم الفترة الواقعة بين ١٩٠٨ و ١٩١٤ .

على الـرغم من البـدايـة المتـواضعـة للسنـوات الاولى من القرن العشرين، الا انها من المؤكد غيرت كثيراً من الامزجة . ان درجة الارتداد او التراجع قد بولغ فيها كثيراً، كما يقول (رتشارد المان). [٢٣] لقد اختمر في بداية القرن الكثير من الافكار والاراء في عالمي الفلسفة والسيـاسـة وفي الأنشطـة الفنية الجديدة ـ وبخاصة في حقل الرواية . ففي الفترة الواقعة بين ١٩٠٠ ـ ١٩٠٥ على سبيـل المثـال، نشـرت اكثـر اعمـال (جيمس) حداثـة وهي «جنـاحا الحمامة» و «الكأس الذهبية»، وظهرت كذلك اعمال مثل «اللورد جم» و «نوسترومو» لكونراد و «المكـان الـذي تخشـاه المـلائكة» لـ (ي . م . فورستر). ومع ذلك كان هناك، في الفترة

---

٢٢ ـ هناك كتاب مفيد عن هذه الفترة من تأليف ليون مكس وعنوانه: دراسة في الكتاب الاصفر وفيمن ساهم فيه (لندن، ١٩٦٠).

٢٣ ـ رتشارد ايلمان «وجها ادورد» مقال منشور في: «اشخاص غريبو الاطوار ومميزون» (لندن ونيويورك ١٩٧٣).

الـواقعـة بين ١٩٠٨ و ١٩٠٩، انبعـاث بارز في النشـاط الطليعي المـوجـه ضد المـذهب الواقعي. ومن هنا جاءت فترة جديدة تآلفت فيها الفنون المتعددة التي كان ديدنها التجديد ـ الادب والمـوسيقى والـرسم ـ واخـذت تنتقي كل مايناسبها من الاشياء المعاصرة. شهد عام ١٩٠٨ الذي اسماه (ماتيس) بعام التكعيبية، القصائد المبكرة لـ (ت. ي هلم) و (پاوند)، كمـا شهـد بدايـة صدور مجلة «انكلش رڤيـو» التي كان يحـررهـا (فـورد مادوكس هيفـرز) وامتـزجت فيهـا مواهب المخضـرمين كهـاري ود. هـ. لورنس وونـدام لويس وپـاوند الذي وصـل لنـدن في ذلـك العـام. كانت «انكلش رڤيـو» اول مجلة تركـز في الادب المحدث، لتتبعهـا مجـلات اخـرىٰ سارت بالاتجـاه نفسـه شهد عام ١٩٠٩ ولادة «مدرسة» (ت. ي. هلم) في (مطعم برج ايڤل) حيث اخذ اعضاؤها يناقشون الصور الفنية والكلاسيكية. كان لتلك المـدرسـة الفضـل في التطـورات الفنيـة اللاحقة. والان تحولت الامزجة متجهة الى التجـديـد الفكـري والتجـارب عاليـة المستوىٰ والعرض الفني والكرنفالات الجمالية، كما يقول (ر. أ. سكوت ـ جيمس) الذي عاش تلك الفترة:

كان الـوضـع شبيهـاً نوعـاً ما بالمهـرجـانـات التي تعلوهـا ضربات الطبول والصفير وتعرض فيها الملابس البراقة. لقد كانت عرضاً للاعمال الفنية المنتمية الى فترة ما بعـد الانطبـاعيـة التي كان لهـا ذات الاهـداف والطابع لمسيرات النساء المناديات بمنح المرأة حق الاقتراع والتي كانت تسير امام مركز الحكومة البريطانية.[٢٤]

اقيم معرض الأعمال المنتمية الى فترة ما بعد الانطباعية في عام ١٩١٠، وهو العام الذي توفي فيه الملك ادوارد. استنتجت مجلة «نيوايج» التي كانت تصدر في التسعينات وتوقفت عن الصـدور ليجيء (أ. ر. اورنـج) ويعيـد اصـدارهـا، استنتجت تلك المجلة أن العصـر الفكتوري قد انتهى اخيراً والى الابد، وان عصراً جديداً قد حل.[٢٥] انتشر ذلك الشعور بين الـنـاس انتشـاراً عارمـاً. يسمي (روبـرت روس) تلك السنـوات بـ «سنـوات الثـورة

---

٢٤ ـ ر. أ. سكوت ـ جيميس «النبرات الحديثة في الادب الانكليزي» مقال منشور في مجلة (بوكمان)، العدد ٧٤، نيويورك ايلول ١٩٣١.

٢٥ ـ بالنسبة الى الـدور المهم الـذي أدتـه هذه المجلة في لنـدن، ينظـر: والاس مارتن، العصـر الجديد: فصول من التاريخ الثقافي الانكليزي (مانجستر ونيويورك، ١٩٦٧).

الجورجية». [26] لم تشمل تلك الثورة الشعر الجورجي الذي كان الفضل في جمعه يعود الى (ادورد مارش) حسب بل حتى الحركات والحملات المتصاعدة كالتصويرية التي تبدو الآن من الوجهة التاريخية اهم الحركات بينما هي، في واقع الحال، واحدة من الحركات المهمة حسب.

لقد كتب الكثير عن تلك الأنشطة الجديدة المتصاعدة. اراد (فورد مادوكس هيفر) ان يربط «الاسود الهرمة» امثال (جيمس) و (هاردي) و (شو) بالكتاب الشباب الذين اخذوا يلفتون انظار القراء:

ان الادباء الذين كانوا يقدمون انفسهم لنا كادباء شباب هم: مستر (پاوند) ومستر (د. هـ. لورنس) ومستر (نورمان دوكلاس) ومستر (فلنت) ومستر (رتشارد الدنكتون) ومستر (ت. س. اليوت)... لقد كانوا ياتون الى مكاتب التحرير العائدة لنا وياخذون بمد اجسادهم على الكراسي الطويلة والكنبات وهم يناقشون مصير اوربا. ظلوا يثرثرون ثلاث سنوات او اربع، حتى عام ١٩١٤، ليضيفوا ضوضاء الى ضوضاء المدينة. كانوا يدافعون عن فنون مزعومة مثل الشعر الحر واستعمال الرموز في النثر ويؤكدون موت الحركة الانطباعية... [27]

الا ان انشطة مكاتب (هيفر) الصحفية لم تكن سوى أحد أنشطة المجلات الصغيرة. في عام ١٩١١ اسس (جون مدلتون مري) و (مايكل سادلير) مجلة اسمياها «رثم» ثم تحول اسمها بعدئذ الى «بلورفيو». كانت تلك المجلة تعنىٰ بما يدور من أنشطة ادبية في محور باريس ـ لندن. كان (مري) مهتماً بدراسة (بركسن) مثله في ذلك مثل (هلم)، الا ان (سادلير) كان يؤكد اهمية الحركة الفوقية كحركة جديدة يتسم فنها بالنشاط وبالبعد تماما عن الميكانيكية. وتصور ان بامكان الحركة الفوقية قادرة على اصلاح «الحركة الانطباعية عديمة الشكل». واخيراً ظهر في ذلك الوسط (د. هـ. لورنس) و (كاثرين مانسفيلد) اللذان اشادا بكتاب «الشعر الجورجي ١٩١١ ـ ١٩١٢» لـ (مارش) بمقالات نشراها في مجلة «بلو رفيو»، وذلك لما تضمنه ذلك الشعر من فجر جديد ومن اختراق للعدمية (nihilism): «ان

---

٢٦ ـ روبرت هـ. روس، الثورة الجورجية (لندن، ١٩٦٥).

٢٧ ـ فورد مادوكس هيفر، هكذا تكون الزيارة الثانية (لندن، ١٩٢١) ص ٥٩ ـ ٦٤.

العـدميين، امثـال (ابسن) و(فلوبيـر) و(هاردي) هـم اناس مثقفون يائسون صوروا لنا حلماً نضيق منـه الان». [٢٨] في عام ١٩١٢ اصـدر (هـارلـد مونـرو) مجلة «پـوتيـري رفيـو» وكـان يمتلك مكتبـة اسمهـا مكتبـة الشعـر كانت مركـزاً لتجمع الادباء. بعد مرور سنة على صدورها أغلقها ليصدر مجلة فصلية اخرى تدعى «پويتري اند دراما» اخذت تنشر الاعمال التصـويـريـة والفـوقية والانطباعية. . الخ. في عام ١٩١٣ اخذ (پاوند) على عاتقه مسؤولية الاشـراف على الصفحـات الادبيـة لمجلة «نيـوفـريـومـان» التي تغيـر اسمهـا بعـدئـذ الى «الايكـوست Egoist». اخـذت هذه المجلة تشجـع نشـر النتاج الادبي التصويري. فقد نشر فيهـا (اليـوت) و(جـويس) وكثير من الكتاب الاميركان منهم (وليام كارلوس وليامز). في عام ١٩١٤ صدر عددان من مجلة «بلاست Blast» التي كانت تعنى بالادب الدرامي الانكليزي الكبيـر وكـان صاحبهـا(وندام لويس). كانت الدوامية حركة تضم (لويس) و(پاوند) و(كودير بريزسكا) واخرين. وكرس الداواميون انفسهم على تحويل اشكال الفن والادب والموسيقى وفن العمارة وتأثيث البيوت. يرى (لويس) أن المطلب الاساس للدوامية هو الابداع الفني: «يجب ان لا يكون هناك صدىً لعهد سابق او اسلوب سابق». لقد تمخض ذلك النشاط عن ايمـان واع بان الفنـون اصبحت الان في يد الطليعيين الـذين نبـذوا المـاضي واصبحـوا مشغولين في اعادة صياغة الفن لسد حاجات الحاضر والمستقبل. اخذت المناظر الجمالية تتكاثر وقتئذٍ ومن ثم ظهر الكثير من اراء (باوند) و(اليوت) و(جويس) و(لورنس) و(لويس) واعمالهم لان الجوكان يساعد على ذلك. لقد تحسن الوضع النفسي للكتاب في السنتين اللتين سبقتـا الحـرب، وتعمق حمـاس من اسماهم (وندام لويس) بـ «رجال عام ١٩١٤».

يقول (دوكلاس كولدرنك): «على الرغم من انه لم يكن بيننا رجل مثل (اوفنباك)(*) قادر على مصـاحبـة حركـات النـاس الفجائية المسعورة بموسيقى الطبول الرتيبة ليحول كل ذلك الى رقصات موت، مع ذلك كان هناك شبه كبير بين الايام الاخيرة للامبراطورية الثالثة في باريس وبين لندن التي افاقت لتواجه طوفاناً غامراً من الدم في عام ١٩١٤». [٢٩]

---

٢٨ ـ د. هـ. لورنس، «الشعـر الجـورجي»، مجلة «رثم»، المجلد الثـاني، العـدد ٧، اذار ١٩١٣. اعيـد طبعـه في العنقـاء للكاتب نفسه.

* جاك اوفنباك (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) مؤلف موسيقىٰ فرنسي.

٢٩ ـ دوكلاس كولدرنك، المستجم الجنوبي، (لندن، ١٩٤٣). ساعد كولدرنك هيفر في تحرير مجلة انكلش رڤيو.

لم يكن (كـودرنـك) الانسـان الـوحيـد الـذي تحسس بان الحالة النفسية بكاملها كانت تسيرها قوى تستطيع تهديدها او تحسينها او ربما تحطيمها. كانت قوى تتجمع وتسير باتجاه الحرب. لقد اتى (لورنس) بفجر سرعان ما تحول الى ظلام دامس. وانتهى عالم قديم ولم يحـل محله عالم جديـد. ربمـا يكـون (ونـدام لويس) خير من يحكم على ذلك الانعطاف الـذي اتت به الحـرب، ذلـك الانعطـاف الذي أتىٰ بالمعاصرة (modernity) ولم يأت بالحداثة (Modernism) في الفن الانكليـزي الـلاحق. لاحـظ (وندام لويس) أن الاحداث برمتها كانت تمثـل روحيـة جديـدة وأن «كثيـراً من الاعمـال الفنية الذكية اخذت تجد لها مكاناً في غرب اوربـا» وكـانت تعبـر تعبيـراً «كـاملاً عن حالات الغضب والاحتياج». ظهر انه كانت هنالك مدرسة تاريخية جديدة في طريقها الى التكوين. وعلى جميع الصعد «اخذ الناس يعيدون النظر بالاسس الفلسفية للحياة»، وعلى جميع الصعد ايضاً «كانت هنالك عودة واضحة الى المبـاديء الاولى». كانت تلك المـدرسـة اكثـر اهميـة ونضـوجـاً واحسن تقنيـة من الحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر:

> اننـا لا نرتكب خطأ كبيـراً عنـدمـا نسمي تلك الفنون بالفنون «الجديدة». لقد اريد لتلك الفنون ان تقدم المتعة لهذا العالم بالذات. في الحقيقة، كانت تلك الفنون تنذر بحدوث تغييرات اجتماعية كبيرة. بعدئذ اسدلت الستارة على الفنون في (سيراجيفو).

اذا نظرنا الان الى الوراء، فكيف تبدو تلك الفترة لنا؟ قال، معبراً عن رأيه بتلك الفترة، ان تلك الفترة شهدت الأنشطة الرئيسة للحركة الطليعية، وكانت فترة تقدم اجتماعي. كانت تلك الفترة تبدو كأنها «جزيرة يعمها النعيم الغامر الذي لا نظير له وكانت تسكن تلك الجزيرة اشكال غريبة تدعىٰ (باوند) و (جويس) و (ويڤر) و (هلم)»:[٣٠]

> عندما يلتفت النقاد الى الوراء وينظرون اليهم سيفركون عيونهم، وسيحدث الشيء نفسه للناس الذين يعيشون في مجتمع رتيب، حذر ومتحرر من الاوهام. سيبدون [ادبـاء تلك الفتـرة] لهم ادبـاء طليعيين. سيصـرخ النـاس عجبـاً: ياللشجـاعـة

٣٠ ـ وندام لويس، النسف بالمتفجرات وقذف القنابل (لندن، ١٩٣٧) ص ٢٥٤ ـ ٢٦٢

وياللنشاط الفائق! . . . . اننا اول الرجال الذين تطلعنا الى مستقبل لم يتحقق حتى الآن!

اذا تصفحنا هذه الوثائق لن نكون قادرين على القول إنه لم تكن في انكلترا فنون جديدة. وعلى العموم، ان حكم (لويس على الفترة هو حكم حقيقي وصائب.

الفصل الرابع

الحركات الأدبية

ان اي وصف للحداثة لابد من ان يركز في الاسماء البارزة والاعمال الكبيرة فيها، ثم يأتي على استعراض الحركات بعدئذ. وعلى العموم ادرك الناس أن الحداثة كانت حركة الحركات. يمكن تجزئة هذة الحركة الى اطوار ونظريات وتكتلات اجتماعية حدثت في اماكن وازمنة متعددة وما كان يشد تلك الاجزاء الى بعضها هو الاهتمام المشترك بالناحية الجمالية. كان قسم من الحركات مجموعات اجتماعية وكان القسم الاخر نظريات فكرية وجمالية تنتقل من قطر الى آخر، بينما ظل القسم الثالث مجاميع صغيرة من الافراد النشيطين. وغالباً ما كانت تلك الحركات تكون البعد السلوكي للحداثة وتساعد على ابقاء صورة الحداثة كقوة سياسية طليعية جديدة وحقيقية. ان المقالات اللاحقة لهذا القسم من الكتاب توثيقية تعنى بالحركات الاغزر انتاجاً والاكثر اهمية من الناحية النظرية كما تعنى باماكن نشأتها وازمنة هذه النشأة وبماهيتها. تبدأ هذه المقالات بتغطية الحركات ذات الاتجاهات العالمية الاكثر انتشاراً، كالحركة الرمزية، ثم تنتقل لتغطي الحركات المحلية التي لا تنقصها الاهمية، كالدوامية. علينا ان نتذكر ان كثيراً من كتاب الحداثة البارزين لم ينحازوا بصفة خاصة الى تلك الحركات، فقد كانوا يعملون حسب ما يمليه عليهم محيطهم

وافكـارهم النـابعة من ذلك المحيط، بينما كان شغل الكتاب الثانويين الشاغل العمل على خلق تلك الحركات فحققوا اخيراً الحركات والبيانات والمعارض.

أ ـ الحركات والمجلات والبيانات : «الحداثة» وريثة المذهب الطبيعي

مالكم برادبري و جيمس ماكفارلن

ان ايـة حركـة في الفن ـ ايـة حركـة ـ يمكن ان توقـظ امـة كاملة بسـرعـة مدهشة. فافكارها تنفذ الى الصحف اليومية والاسبوعية والمجلات الشهرية بسرعة لا يمكن تصـورهـا الى ان تصـل اخيـراً الى المجـلات الفصليـة فتأخذ بازعاج الاكاديميين المتقوقعين في مكاتبهم.

فورد مادوكس فورد، العودة الى الامس (١٩٢٣)

ـ ١ ـ

«في الواقع انني، مثلك، لا اهتم بالكلمة المسماة «الطبيعية»، هذا ما قاله (اميل زولا) لـ (فلوبيـر) الـذي اعتـرض على زولا لاستعماله هذا المصطلح المبرمج. ثم يستمر (زولا) «مـع ذلـك فانني اكـرر هذا المصطلح لان تعميـد الاشيـاء شيء ضروري لكي تبدو للناس جديـدة». هنـاك اختـلاف ـ وهذا ما سنتطرق اليه ـ في عد الطبيعية المعمدة احدى حركات الحداثة. ومما لاشك فيه ان (زولا) كان يعمل بروح محدثة، وبخاصة عندما عبر عن قناعته بضـرورة تسميـة الاتجـاه الذي اختطه وترويجه وفي تحديده ببرنامج وبيانات. وبالنسبة الى الحـداثـة كان الالتـزام بمبـدأ معين شيئـاً جوهرياً، لا بل جانباً أساسي من جوانب تماسكها

تطورها. عندما اخذ (باوند)، ذلك الرجل العارف بتكتيكات السياسة الادبية، استعراض مدينة لندن في عام ١٩١٢ كان يشعر بالحاجة الملحة الى وجود حركة. لقد قام هو واصدقاؤه الذين كانوا يرتادون احد مقاهي (كنزكتن) بتنظيم حركة اسموها «بالتصويرية». كانت احدى صديقاته، هلدا دولتل، تكتب العبارة التالية تحت كل قصيدة من قصائدها: «هـ. د تصويرية». وكتب (باوند) البيانات واصبح مسؤولاً عن بعض صفحات المجلات من اجل دعم تلك الحركة وتعزيزها كما اخذ يعرف الكتاب الاخرين، الذين كان المامهم بالحركة قليلاً، بمبادىء الحركة التصويرية. كان يتصرف بالطريقة نفسها التي كان يتصرف بها (بادن باول)[*] من اجل ضم الجميع تحت خيمته، كما يقول (وندام لويس). وكانت النتيجة ان تركزت اسس الحركة وتمخضت عن نتائج بعيدة المدى. كان (باوند) شبيهاً بـ (زولا) - او بـ (تزارا) و (بريتون) بعدئذ. فقد ادرك أنه لا يمكن للحركة الطليعية ان تعمل بصورة مثلى ولا يمكنها تحقيق اهدافها ما لم تتحول الى حملة وما لم يعمل اعضاؤها ككادر عمل موحد.

اذا تصفحنا الكتاب المثير الذي كتبه (ريناتو پوكيولي) ووضع له عنوان «النظرية الطليعية» (١٩٦٨) سنجد لهذا الكاتب تعليقات مفيدة على دور الحركات الاجتماعي والسياسي الذي لم يكن يقل اهمية عن دورها الجمالي. ويرى (پوكيولي) أن احدى الخصائص المميزة للفنون الحديثة يمكن العثور عليها في البيئة واسلوب الحياة التي نبعت منه تلك الفنون، انه اسلوب الحياة الطليعي الذي يعيشه الفنان ويتحول فيه الى نوع من الفدائي الجمالي (واحياناً الى سياسي كذلك). فهو يكرس حياته على نوع من السلوك المميز ويشترك في التظاهرات الاجتماعية الصاخبة، كما انه يبتعد عن كل التقاليد البرجوازية وكل مظاهر التماسك والتضامن الاجتماعي.[1] ومن الطبيعي ان كثيراً من الكتاب المحدثين، وخصوصاً المميزين منهم، لم يسمحوا لانفسهم بان يستدرجوا الى ممارسة ذلك النشاط الطليعي والى ذلك الفعل الجماعي، وإن كان مبدؤهم يهدف الى تحويل الاشياء الى امور واهداف مطلقة تبنتها بعض الاحزاب وعلى الرغم من انهم لم ينضموا الى تلك الحركات الا انهم استطاعوا ان يفيدوا من انشطتها. من جهة اخرى، كان هناك، بطبيعة الحال،

* بادن پاول (١٨٥٧ - ١٩٤١): مؤسس الكشافة في انكلترا - المترجم.

١ - رينتو پوكيولي، نظرية الحركة الطليعية، ترجمة جيرالد فتزجيرالد (كيمبرج، ماسوشوستس، ١٩٦٨).

الكثير من العاملين في الحركات لم يسمحوا لانفسهم ان ينجروا الى تحويل الكتابة الى قضية تجريدية مطلقة او ان ينجروا الى الفردية الخطيرة. ان بعضاً من اهمية (تزارا) و (ماريانيتي) و (بريتون) يكمن في كونهم ظواهر اكثر من كونهم كتاباً، اي ان الفنون الحديثة لم تبدع، بل فعلت وشرعت وعرضت على الجماهير، كان ذلك دائماً احد ابعاد الحوافز على الحركة. الا ان موضوع الفعل الجذري بحد ذاته اصبح في بعض جوانبه الجمالية نظرية معادية للفن انها عملية تنكر لاهمية التعبير.

وبلغت هذه الفكرة الذروة في المستقبلية والدادائية والسريالية، واستمرت لتشمل المسرح ايضاً. وهكذا حلت الاحداث محل المجاميع الفنية. ان سلوك بعض المشاركين في هذا النمط من الفن هو بحد ذاته «فن كعمل عدائي» كما أسماه (مارينيتي). لقد تحولت الاجناس [الفنية] التقليدية الى احداث، الى صحف ثقافية آنية هدفها زيادة الوعي، او الى انشطة جماعية لا تذكر اسماء القائمين بها. وهكذا اصبحت البيانات والحانات والاحداث والمعارض بيئات جديدة تطلبتها طبيعة الفن الحديث. كان العامل المشترك بين انشطة الحركة هو الانسلاخ من الفرضيات والمفاهيم القائمة عن ماهية الفن والفنان الاجتماعية والجمالية.

لكن، بطبيعة الحال، كانت للحركة عدة اشكال وكانت ابعادها غير مقتصرة على الحداثة. كانت الحركات، بصفتها مدارس او مجاميع من النظريات الجمالية، ضرورية للفنون وبخاصة الفنون المرئية. كانت جذور الحركات تمتد الى الرومانسية: بالنسبة الى المجاميع الطليعية ذات الميول المستقبلية. هناك الكثير من روحية الحركة الطليعية في «دفاع عن الشعر» لشلي (١٨٢١). يذكر (شلي) في هذا البحث أن الشعراء هم «مفسرو الالهام العصي على الادراك، انهم المرآة التي تعكس ظلال المستقبل على الحاضر» وكانت المجموعات الفنية المتخصصة، التي خاصمت كل ما كان مقبولاً اجتماعياً مفترضة ان موقفها ذلك سيساعدها على الابداع، متأثرة بالتراث البوهيمي. ظهرت البوهيمية في باريس في الثلاثينيات من القرن الماضي. ظهرت تلك الحركة في الاحياء الفقيرة من باريس واخذ مناصروها ينتجون اعمالاً فنية غير مقبولة لذلك فقد سمي فنهم بفن المرفوضين (refuses) كما يخبرنا (هنري مورجيه). ان عنوان كتاب (كازار كرانا) الموسوم «البوهيمية مقابل

البرجوازية» (١٩٦٤) يلخص جزءاً من جوانب اخلاق أصحاب الحركة[٢] وأعرافهم ووضعهم المادي المزري. كان الفنان البوهيمي يشكو من فقره المدقع ومن عدم اعتراف الناس بعبقريته ولذلك اخذ يدعي انه لم يكن للحاضر، بل للمستقبل، ولابد لاعماله من ان تفهم في المستقبل وكان من واجبه اكتشاف اشكال جديدة في اللغة تمهد الطريق لفهم اعماله. ونتج عن ذلك ان البوهيمية لم تحصل على اي دعم من الخارج، فقد كان الدعم يأتيها من الداخل. كانت تنظم نفسها وتحكم على نفسها بنفسها، وكانت تسعى الى تثبيت سمعتها لكي تعترف بها الاجيال القادمة. وفي الوقت نفسه كانت تبني مؤسساتها الخاصة خارج نطاق الثقافية التقليدية. ستأتي الحداثة وستتبنى الكثير من هذه الخصائص البوهيمية.

لكن متى تتحول رغبة الحركات في ان تكون محدثة الى «حداثة»؟ لقد لمسنا سابقاً صعوبة تحديد مثل هذا التاريخ الذي كان بطبيعة الحال، مثار نزاع بين الحركات ذاتها. مع ذلك، ان جزءاً من الجواب يكمن في زخم الحركات ذاتها، يكمن في تصاعد مسيرة الحركات وما تخلفه من تراث ويكمن كذلك في نمو اسلوبها الذي «يقوم على تجاوز التقنية»[٣] كما يقول (ولي سايفر). يكمن الجواب ايضاً في تعدد انماط الحركة، لذلك فاننا نجد الكثير من الاتجاهات التي تعتمد الفلسفة اساساً لها، تتشابك مع اتجاهات اخرى ذات اسس جمالية، اومع اخرى ذات اسس سلوكية. (يوجد مثل هذا المزيج في العلاقات الموجودة بين الطبيعية والرمزية وحركة الانحطاط). والاكثر من ذلك، يكمن الجواب في

---

٢ ـ كازار كرانا، البوهيمية مقابل البرجوازية: المجتمع والادباء الفرنسيون في القرن التاسع عشر (نيويورك ولندن، ١٩٦٤). ينظر ايضاً: هلموت كرويزر، البوهيمية (شتوتكارت ١٩٦٨).

٣ ـ ولي سايفرر، من الروكوكية الى التكعيبية في الفن والادب (نيويورك، ١٩٦٠). يفترض (سايفرر) في هذا الكتاب أن اسلوب فترة معينة يصل الى طور النضوج نتيجة لتراكم التقنيات التي تمتزج لتكون وسيلة متماسكة «تتناغم بعمق مع افكار ذلك العصر وعلومه». ومن هنا فهو يميز بين الاسلوب (Style) والأسلبة (Stylization) «لا تصبح التقنية اسلوباً حتى يمكن استعمالها في التعبير عن وجه نظر معاصرة في العالم. وكما كانت حال عصر النهضة في ايامه الاولى كانت فنون القرن التاسع عشر مجالاً لتنافس التقنيات في التعبير. لم نحصل على اسلوب معاصر ذي مصداقية الا في الحركة التكعيبية التي لخصت التقنيات بينها، تلك التقنيات التي جاءت بها الحركة الانطباعية والحركة ما بعد الانطباعية وحركة الفن الحديث»، ص ٢٢ (بالارقام الرومانية).

نظـريـات بعض النظـريـات الجـديدة في الوعي، في العالم الداخلي والتعقيد التقني وفي تجريد الاشياء الملموسة. الا ان المحلل الثقافي عندما يستعرض القرن التاسع عشر باحثا عن مكـان بين تلك الاتجـاهـات لينطلق منه، ينصح بتأمل الحركة الطبيعية والحركات التي تطـورت منهـا اوتجـاوزتهـا. لقـد كان الـدور الـذي قامت به الطبيعيـة اشبـه ما يكون بدور «الغـازي». غالبـاً ما يقـال ان الطبيعية انطلقت في الثمانينات واستمرت الى التسعينات من القرن الماضي وقد نتج عنها الكثير من البرامج الجديدة التي بدأت بالتطور.

- ٢ -

ربما نكون قادرين على استيعاب اضمحلال المذهب الطبيعي اذا ما قدمناه على صورة تشبيـه. في روايـة (مترلنك) الموسومة «الداخل» (١٨٩٤) نجد احد الرجال المسنين يتأمل بوجـوم انتحـار احـدىٰ الفتيـات غرقـاً: «تأخـذه الحيـرة ويسأل هذا السؤال لماذا؟. لا احد يعـرف. ماذا يستطيـع اي انسـان ان يعـرف؟... انـك لا تستطيـع ان تتفحص الروح كما تتفحص احـدىٰ الغـرف». هنـا، وفي هذه العبـارة بالـذات، نجـد طبيعة التحدي الجديد والتحـديـدات التي شعـر بهـا الكتـاب الـذين ارادوا دراسـة الحـركات االتي تمخضت عن الطبيعيـة كالانطـاعيـة والرمزية والسكلجية (Psychologism)(*). هنا يكمن التواصل والتمزق. لقد استهوت الطبيعيين القضايا النفسية، فقد كان لازاحتهم «الجدار الرابع» (دعنا نستعمل المصطلح الذي يستعمله الطبيعيون) الاثر في فتح افاق جديدة من العوالم الداخلية الذاتية ومن التوتر الاجتماعي الذي ادى الى تلك النزاعات الفظيعة التي شغلت بال القرن التاسع عشـر: النـزاع بين المطـامـح الفردية والالتزامات الاجتماعية، الميل الشخصي الى التمرد على الالتـزامـات تجـاه الاقـارب، التصـادم بين التقاليد والمنافع الفردية. ووجد الكثير من الكتاب الذين عاشوا في نهاية القرن التاسع عشر ضالتهم في أجواء الانسان الداخلية هذه. هنـا تبلورت تلك القـوىٰ الخـارقة التي اخذت تمارس الضغوط على الفرد في القرن التاسع عشـر، قوىٰ البيئـة، الـوراثـة، الحقـائق الاخـلاقيـة الملحـة والصـارمـة، والاكراه الديني والسيـاسي. الا ان هذه الاهتمـامـات الجـديـدة التي شهـد عليها (مترلنك) هي اهتمامات

* السكلجية: نظرية تستخدم المفاهيم السايكولوجية في تفسير الاحداث التاريخيه.. الخ ـ المترجم.

منصبة على نوع اخر من العوالم الداخلية . انها منصبة على الحياة الداخلية ، على الروح . اثـار (پـول بورجيـه) ، مؤلف كتـاب «مقالات في علم النفس المعاصر» (١٨٨٣ـ ١٨٨٥) ، كثيـراً من الاراء التي اثـارهـا (وليم جيمس) في الاقطـار النـاطقـة باللغـة الانكليزية . يؤكد (بورجيه) أن «روحنا هي قصر الاساطير» . وكان هناك ايضاً (سترنبرك) الذي اصبح اهتمامه منصبـاً على ظاهـرة «قتل الروح» او «قتل النفس» في الثمانينات من القرن الماضي . وقادته تلك الظاهرة الى اكتشاف ما اسماه بـ «اشعاع الروح واتساعها» . ويعتقد (پرزيبز ڤسكي) ، الـذي كان النـاطق البليـغ بلسـان المنتمين الى حركـة ما بعـد الطبيعية في برلين ، ان مهمة الشـاعـر هي اظهـار «الروح المجردة» . في عام ١٨٩٠ اخذ (كنت هامسن) يحث معاصريه على الاهتمام بـ «المشاعر الجزئية» التي تميز «حياة الروح التي لم تدرك لا بل لم تفسر حتى يومنا هذا» .

ان كلمـة «روح» باللغـة الانكليزية لا تعطي الايحاءات نفسها التي تعطيها الكلمة عينها في اللغـات الاوربيـة الاخـرى كالفـرنسيـة والالمانية فمعنىٰ هذه الكلمة في الالمانية يتسع ليشمل حتى القضايا العقلية والعاطفية والعصبية . ولم تغب هذه النقطة عن (هنري جيمس) عنـدمـا صنف مسـرحيـة «هيـدا كابلر» [لابسن] في عام ١٨٩٢ على «انهـا بالأسـاس شيء يفترض فيه ان يكون غير درامي . انها صورة لحدث ، لا بل لحالة . انها صورة للطبيعة ، انها قصة الروح ، كما يسميها (پول بورجيه) ، انها صورة لحالة عصبية وروحية ، صورة لمزاج ، لصحة ، لغم ، ليأس» . [٤] ومع ذلك ، إننا لا نستطيع عن طريق حواسنا الخمسة التقليدية ان نرى او نسمع او ندرك ابعاد معاني هذه الكلمة [الروح] العقلية والروحية والعصبية والذاتية . من جانب اخـر ، تتضمن هذه الكلمـة كثيـراً من المعاني التي لا يدركها العقل . هناك تدفق وتغيـر غيـر متنـاه من الانتقـالات الخفيـة التي تفـوت المـراقب الذي يدرك الامور بالحدس والبديهة ، كما ان هناك الواقع الذي لا يصور بموضوعية ، بل بذاتية ، انه حركة نشيطة للدماغ عرضـه (هنـري جيمس) في كتـابـه «مبـاديء علم النفس» (١٨٩٠) وشبهـهُ بـ «نهر او تيار . سنتطرق الى هذا الموضوع مستقبلاً ودعنا نسميه تيار الافكار او تيار الشعور او تيار الحياة الـذاتيـة» . [٥] انـه تيار لا يمكن التقاطه الا عبر فيض من تداعي الافكار . انه واقع يشبه داخل

٤ ـ هنري جيمس ، «بمناسبة ظهور مسرحية هيدا كابلر» ، ينورقيو ، حزيران ١٨٩١ .

٥ ـ وليام جيمس ، مبادىء علم النفس (نيويورك ، ١٨٩٠) ، الجزء الاول ، ص ٢٣٩ .

بيت لتربية النباتات الزجاجي، كما هي الحال في «الدفيئات Hot-Houses» لمترنيك. . .
كتب (هوفمانسثال) في عام ١٨٩٣ أن هناك شيئين محدثين بصورة طاغية: تحليل الذات النفسي من جهة، والهروب من جهة اخرى.

كانت مثل هذه الانواع من الحدس تؤكد حضورها في فنون التسعينات من القرن الماضي. لقد كانت قضايا مركزية في روحية تلك الفترة. وغالباً ما كانت المشكلة في كيفية تعريفها وتسميتها. شعر البعض أنها حولت الطبيعية الى قوة مستهلكة، الى قضية ميكانيكية ينقصها الخيال بدرجة رئيسة فهي معتمدة على المحاكاة المتأنية اكثر من اعتمادها على الخيال المبدع وكانت النتيجة الطبيعية لذلك ان اخذ الادباء يعلنون ولاءهم للرمزية او الانطباعية او الرومانسية الجديدة او حركة الانحطاط. وخلافاً لذلك نجد كتاباً اخرين اخذوا يدركون ادراكاً واسعاً ما للاسلوب القديم على الاسلوب الجديد من دين واخذوا يبجلون ايضاً شجاعة الادباء والفنانين الطليعيين واخلاصهم وقد ظلت تلك الميزات مخفية ومتنكراً لها في السابق بسبب جبن الاسلاف. كانوا يعتقدون بان ليس من النبل ان نهمل تأثير الحركة الطبيعية وبان ما كان جديداً جاء من تغير الطبيعية الفجائي وليس من اضمحلالها. واخذ الكثير يفضل استعمال مصطلح «الطبيعية النفسية» (Psychic Naturalism). هناك الكثير من الامثلة التي تدل على ان الاشياء الجديدة كانت قضايا ملحقة بالطبيعية. وهذا ما نجده عند (فريدرك مايكل فيلس) الذي صرح بان «الطبيعية» كانت مصطلحاً محبباً وشاملاً حد أن أحداً لم يتردد في تبنيه:

اخيراً كل واحد هو طبيعي. فالانسان الذي يحاول بكل همة ان يحاكي العالم الخارجي بكل تفاصيله ويحاول ان يكون دقيقاً في الحفاظ على كل جوانب فوضى الاشياء العرضية وغير المهمة والتي لا طائل تحتها، هو طبيعي. الانسان الذي يغوص في اعماق روحه هو طبيعي . . . كل شاعر جيد هو طبيعي بغض النظر عن رومانسيته او مثاليته او رمزيته.[٦]

٦ ـ فريدرك مايكل فيلس، «المحدث»، مقال منشور في مجلة مودرن رندشاو، العدد ٤، ١٨٩١، ص ٧٩ وما بعدها.

ولكن، اذا كانت هذه هي اسس الحداثة يكون في استطاعتنا ان نضيف ان فلسفة انتقاء تطور معاني الكلمات (Sem antic eclecticism) لـ (فيلس) كانت تسير في التيار نفسه الذي سارت فيه الحركات المحدثة التي قامت في الفترة الواقعة بين اضمحلال المذهب الطبيعي في اوربا وحتى بروز الحركة التعبيرية. في هذه الفترة، كما هي الحال بالنسبة الى الفترات الاخرى، ينمو التجديد احياناً مما سبقه، واحياناً يأتي التجديد ليجحد كل ما هو قديم. هنالك من القفزات ما جاء بلا حافز او محرض وهناك من التحولات الفجائية غير المرئية. ويبدو احياناً حتى قوانين التغير تتغير.

ان مدلولات المصطلحات تختلف من مكان الى آخر: فما تسميه برلين بـ (الرومانسية الجديدة Neo - Romonticism) تسميه ڤينا بـ (الانطباعية Impressionism). وفي بعض الاماكن تعطي المصطلحات التالية معنى واحداً: الرمزية، الرومانسية الجديدة، الانطباعية وحركة الانحطاط. وفي اماكن اخرى يكون التمييز بين هذه المصطلحات ادق، حيث يميز بين الرمزية والرومانسية الجديدة. يعتقد بعض بان مصطلح حركة الانحطاط هو مصطلح جدير بالازدراء والاحتقار، في حين أن آخرين يعدونه مصطلحاً يعتز ويفتخر به لانه يدل على التحدي. هنا تكون الحركة الرمزية مرتبطة بالحركة الجمالية، وهناك تكون الحركة الجمالية حركة غير معترف بها. واختصاراً، لا تدل الاسماء دلالة نهائية وحاسمة على الاسلوب.

اذا اردنا ان نفهم حركات الحداثة (وكذلك الحركات النابعة من الحركة الطبيعية التي سيبحثها القسم التالي من الكتاب تفصيلاً) علينا ان نعترف بان كل واحدة منها تختلف عن الاخرى في نمط تكوينها. فبعضها (كحركة الانحطاط على سبيل المثال) خلاصة تجارب اجيال، اما بعضها الاخر (كالتصويرية) فانه ينتمي الى بعض البرامج الجمالية المحددة او الى بعض النظريات. وكانت انشطة بعض الحركات موجودة فعلاً ولم تسم الا في وقت متأخر (كما هي الحال بالنسبة الى الانطباعية الالمانية).

اما الحركات الاخرى فقد سميت اولاً وجاءت برامجها بعدئذ. تتمتع بعض الحركات بوجود علاقة عامة بينها، وهذه الحركات تنتعش في كثير من الاماكن وتنتقل من شعب الى آخر (كالرمزية)، وتحتفظ احياناً بالاسم نفسه واحياناً تحمل اسماء مختلفة. وظلت

الحـركـات الاخرى (كالداوامية) حركات صغيرة ومحدودة الاثر. ونجد في بعض الاحوال، حركـة واحـدة معينـة تتحـدىٰ ابـداعـات جيـل او قطر معين (كالمستقبلية الروسية والتعبيرية الالمـانيـة)، بينمـا تكـون تلك الحـركة نفسها في اماكن اخرى جزءاً متمماً لابداعات تلك الامـاكن. اذا نظـرنـا الى كل تلك الحـركـات من قطـر الى آخر، لا نرى فيها نظاماً متشابكاً حسب، بل خليط مسعور ايضاً من الاشكال والانشطة الفنية المعبر عنها باساليب شتىٰ. اننا نرى قنوات غريبة من التأثير ومن تغير المعنىٰ كما اننا نلاحظ تقاليد ورموزاً مختلفة كالخرائط الموسومة وفقاً لمقاييس رسم مختلفة.

ولكن قد يكـون من المفيـد ان نحـاول تنظيم الجـوانب المختلفة لهذا الركام الهائل من الحـركـات وتمييـزهـا امـامنـا أولاً، تلك المصطلحـات المجـردة التي ترتبـط بالانعطافات التاريخية الكبيرة للمدارك، والتي جاءت من الانتقال من الكلاسيكية الى الرومانسية وعلى هذا المستـوىٰ تكـون الكـلاسيكيـة الجـديـدة للسنـوات الاولى من القـرن العشـرين تابعة للرومـانسيـة الجديدة، رومانسية التسعينات من القرن الماضي. لقد وجد مصطلح المثالية الجـديـدة (Neo - Idealism) حظـوة عنـد الـذين كانـوا واعين أهميـة المضـامين الفلسفيـة. وقد استهـوىٰ مصطلح الطبيعيـة الجـديدة (Neo - Naturalism) مدة طويلة من الزمن ادباء كثيرين من ضمنهم (سترنبـرك). اخذ بعض الادباء يستخدمون مصطلح الركوكو الجديد (Neo - Rococo) بديلاً (للبوهيمية). الا ان المحاولات المعاصرة في التمييز غالباً ما تكون غير دقيقة، اذ تدور كلها في اطار الحداثة. واذا ما نظرنا الى الوراء نجد الادباء قد فضلوا استخدام مصطلحات اخـرىٰ. الا ان (ولي سايفـر) فضـل استخـدام (التكعيبيـة) مستنـداً الى انهـا افضـل المصطلحـات قاصرة في تغطيـة هذا الفيض من الحـركـات. ان لفظة الحداثة بحد ذاتها، وعلى هذا المستوىٰ هي افضل المصطلحات مع ذلك، وبعد استعراض هذه المصطلحات جميعاً، تأتي، وإن كان على نطاق ضيق، تلك المفاهيم التي اشتقت أصلاً من التطورات الاسلوبية التي حدثت في مجالات الرسم والفنون المرئية الاخرى وتشع بالايحاءات الفنية الـدقيقـة، ونعني بها: الانطباعية والتعبيرية والسريالية والفوقية والمستقبلية والتكعيبية والفن الحـديث (Art Noveau) ومـا بعد الانطباعية وإن كان في المصطلحين الاخيرين من الشمول ما يبعـدهـا عن الـدقة. ثم اننا كلما ابتعدنا عن الاساليب والحركات الادبية واقتربنا من الامور

السياسية والمواقف و «المدارس» والتكتلات يكون تصنيفها الامور اضيق واكثر تحديداً. فكلمة (Judendstil) الالمانية (التي غالباً ما تستعمل، وان كان استعمالاً غير دقيق تماماً، مقابلاً للمصطلح الفرنسي Art Nouvean الذي يعني الفن الحديث) تستعمل احياناً كمصطلح فضفاض شامل يغطي طوراً كاملاً من النشاط الادبي والفني. ولكن على الرغم من التشابه الحاصل بين الاسماء الا ان اسماء مثل Junges Osterreich (النمسا الشابة) و Jung estudeuch laud Unga Sverige (المانيا الشابة)، هي اسماء تؤدي معاني مختلفة وليس هناك من رابط يربط بعضها ببعض سوى الشباب والحماسة والسخط. [كانت هناك محاولة يعوزها الحماس قام بها اعضاء مجموعة (Juga Sverige) ارادوا عن طريقها تأسيس حركة اسمها «فرنسا الشابة Young Franc) الا ان تلك المحاولة فشلت فشلاً ذريعاً بسبب وجود اعداد كبيرة من الحركات (بالاسم نفسه). اما مضامين بعض التعابير مثل «نهاية القرن Fin de siecle» او «عقبة القرن الجديد Jahrundertwende» فان كل مضمون يختلف عن الاخر، اضافة الى التواريخ التي تمثلها. ونجد لشيء نفسه في الروابط بين الكتابات الانكليزية في التسعينات من القرن الماضي والكتابات في السويد في الفترة نفسها فقد كانت روابط واهية. يبدو ان التشابه في الاسماء لا يعني التشابه في المضمون، فلكل اسم خصوصيته واجواؤه الخاصة. لا نستطيع ان نفهم مضامين اي مصطلح ما لم نفهم المضامين الوطنية والاقليمية التي تحدده. ان مصطلحات مثل «الفترة الجميلة La belle epoque» و «الوقت الاساسي die Grumderzeit» و «الشفق الكلتي Celtic Twilight و «الجورجيون Georgians وهي مصطلحات محلية لا يمكن تعميمها. عندما نتذكر «نادي الشعراء Rhymers Club» او «مقهى كريندستيدل Cafe Griensteidl» او «الى الاسود Zum Schwarzen» نتذكر مجموعات مميزة من الناس ذوي اهداف محددة وموضوعات حديث مشتركة ومع ذلك، فان العنوان العريض لاية حركة يتضمن اشياء كثيرة ابتداء بالاساليب الفنية الواسعة وانتهاء بالمجموعات الصغيرة.

لهذا السبب يكون من المفيد والضروري ان نحاول دمج كل هذه الحقب والحركات والعناوين والافعال ووضعها على المخطط الاوربي الشامل، ويتوجب اتخاذ الحيطة الكبيرة. هناك ميزة واضحة لعصر الحداثة الا وهي تصاعد التشابك الفكري بين الامم الذي لم يكن له مثيل سابقاً. الا ان المصطلحات تدخل احياناً بعض البلدان قبل الفلسفات

والتقنيات التي تتضمنها تلك المصطلحات. وخير مثال على ذلك النقطة التي بدأنا بها هذا البحث وهي «انهيار المذهب الطبيعي» نفسه. فلم يحدث ذلك التغيير بصور متماثلة حتى في الاقطار التي اصبحت فيها الطبيعية حركة بارزة تحث على التغيير، والحق يمكننا، حتى داخل قطر معين واحد، اوفي وسط يتكلم لغة واحدة ان نلاحظ إن الطبيعية اثرت بصور متفاوتة في الاجناس الادبية المختلفة كالرواية والمسرحية والشعر الغنائي. اذا قارنا المانيا بفرنسا واسكندنافيا وروسيا نجدها قد تخلفت عن ركب التأثر بالحركة الطبيعية، وينطبق هذا على أميركا ايضاً. كتب الناقد الدنماركي (جورج براندز) رسالة وجهها الى (ارنو هولز) و (جوهانز شلاف)، اللذين كانا علمين بارزين من إعلام الطبيعية الالمانية، يقول فيها «انني كمراقب خارجي استغرب من ان الطبيعية اخذت تفرض حضورها الان بشدة على المانيا، في الوقت الذي تكون فيه الطبيعية في فرنسا واسكندنافيا قد استبدلت بحركات اخرى». ما يلفت النظر في الوقت نفسه، هو ان ذلك الاضطراب الذي جاء نتيجة لفترة الانتقال كان اضطراباً عالمياً ذا اثر كبير وربما كان ذلك الاثر اكبر من الاثر الذي تركته الحركة الطبيعية.

وفي الوقت نفسه اخذت القوى الاخرى تتلاشى: الرومانسية والواقعية والوضعية (Posivitism) والقوى الثقافية الاخرى. واخذ الادباء، في تلك الفترة الانتقالية، يفتشون جادين عن فنون جديدة. انتعش في ذلك الجو التبادل الثقافي بين الامم واخذ كل شعب يستعير من الشعب الاخر ما كان يحتاج اليه. وقد نشطت حركة الترجمة كماً وتحسنت نوعاً، وخير مثال على ذلك اعمال (ابسن) التي طبعت ومثلت بلغات متعددة في التسعينات من القرن الماضي. وشرع جمهور المسرح، في كثير من العواصم الاوربية، يتعرف الى اخر أعمال الكتاب المسرحية واخذ اصحاب دور النشر ينشرون اعمال الكتاب الاجانب، ومن هنا اخذت سمعة الكتاب الاوربيين تنتشر انتشاراً مميزاً. اصبحت العقول المبدعة تتطلع الى «الهجرة الثقافية Cultural Emigration»، واصبح امراً مألوفاً لتلك العقول ان تقيم خارج بلدانها الاصلية، ولم تأت تلك الاقامة بمعنى النفي او الاغتراب دائماً. كانت باريس تمثل نقطة الجذب للفنانين والادباء. وتمخضت هذه الظاهرة عن عدة نتائج منها ذلك التزاوج الذي حصل بين افكار الشعوب الاوربية المختلفة وافكار الشعوب الاميركية، بالاضافة الى ذلك التزاوج الذي حصل بين اداب تلك الامم وموسيقاها ورسمها ونحتها والذي لم يكن قد حدث بتلك

الشمولية من قبل.

على العموم، اخذت تلك الحركات المختلفة تبتعد عن الجوانب الرومانسية للحركة الرمزية والاتجاه صوب الصور والاشكال الكلاسيكية التي تتميز بالموضوعية والميكانيكية والصرامة، وعن القضايا الجمالية والاتجاه صوب تصوير الاوضاع المتأزمة تصويراً فنياً، وتبتعد عن التكامل الفني وتنبهر بالواقع المتردي وتصوره. كانت تبريرات تلك الحركات متشابهة: فقدان الايمان بالواقع الملموس، في «الكلمة» وفي اللغة السائدة، والانبهار باللاوعي، الاهتمام بضغوط البيئة الصناعية وتزايد وثائر التغيير، الرغبة في اكتشاف بناء فني مهم من فوضى الحياة. كانت هناك ايضاً اختلافات جوهرية بين تلك الحركات قادتها الى قضايا سياسية مختلفة (كما هي حال السريالية والمستقبلية)، والى اجراءات فنية مختلفة والى وجهات نظر متباينة في اهمية الفن واحتمالات ديمومته. ومع ذلك، يبقى التشابه بين تلك الحركات لافتاً للنظر، وبخاصة اذا نظرنا ليس الى التبريرات انما الى الفن نفسه: الى الاهتمام المتزايد بالتجريد، بتحطيم الاطر التقليدية العامة، بالاشكال الواقعية، بقتل اللغة، بالاشكال التصويرية والرمزية الجديدة وباهتمامها ببعض الموضوعات المعنية مثل الماكنة والمدينة الحديثة. تكون هذه النقطة الاخيرة قاسم الأساليب الفنية المشترك لتلك الحركات. وفي الوقت عينه، عندما نجد تلك الحركات تتعامل مع قضايا واحدة مثل الاهتمام بالحيز (في الرسم) وبمبدأ تجريد اللغة وبتيار الشعور (في الرواية) او بالشعر الحر وبالفن التلصيقي (Collage)، فهذا لا يعني ان الحركات متشابهة بعضها مع بعض وعلى الرغم من ذلك التشابه تبقى الحركات مختلفة. لم تنم تلك الحركات نمواً ديالكتيكياً لتتحد مع بعضها، ان كان بعضها يمتلك بعض الخصائص الموجودة في بعضها الاخر، كما هي حال التعبيرية التي تلتقي احياناً مع الدادائية والسريالية. وعليه فان فهمنا لحركة واحدة لا يساعدنا دائماً على فهم الحركات الاخرى

كان للحداثة، شأنها شأن الحركات الاخرى، اتجاهاتها السياسية والثقافية والجمالية،

وكـان لهـا اجـواؤها النفسية والثقافية والشكلية . وكانت الحركات مثلها مثل الطوائف الدينية والسيـاسيـة ، تميـل الى الانقسـام والى تعدد التسميات . وهكذا اخذت الحركات تستجمع المؤيـدين وتقيم المعـارض للجمهـور. وعندما ندرس تاريخ الحداثة يتوجب علينا ان نتذكر البيانات التي اصدرتها والمجلات التي رعتها او نشرتها . لقد اكدت حركات كثيرة حضورها عن طريق هذا النـوع من الـوثـائق . إن بيـانات (مارينيتي) ، على سبيل المثال ، وثائق رائعة بحـد ذاتهـا . وينطبق الشيء نفسـه على مجلة «بلاست» ذات الغلاف الاحمر الداكن التي اصـدرهـا (ونـدام لويس) وكـانت لسـان حال الحـركـة الـدوامية . فهـذه المجلة هي بيـان (مانيفيستو) بحد ذاته .

أمـا (تـزارا) و(بـريتون) والاخرون الذين كان هدفهم الاعلان عن «ثورة الكلمة The Revolution of the worde» فقـد كان بيـانهم هو الفن الـذي ابـدعوه وعرضوه . ولذلك كانت المجلات امتـداداً للبيـانـات اوبالاحـرى وجهها الاخر. لقد انتشرت الحداثة انتشاراً واسعاً عن طريق تلك المجلات وكسبت العديد من الانصار، كما حدث لرواية (يوليسيس) التي عرفها الناس اولاً عن طريق مجلة «لتـل رقيـو» . واخذت الصحف تحل تدريجياً محل المجلات في نشر الاعمال المحلية لبعض الحركات وشرعت بعد ذلك في نشر القضايا الثقافية الكبيرة . وكان لتلك الصحف قراؤهـا المميـزون على الـرغم من محـدوديـة عددهم . لقـد اخـذت تلك الصحف تميـل الى التخصص وتحسنت نوعيـة نشـريـاتهـا واخـذت تجمـع شمل الفنون . وجـدت المـواهب الجـديـدة في تلك الصحف . ففي نهـايـة القـرن التاسع عشر اصبحت تلك المجـلات والصحف جزءاً لا يتجـزأ من المشهـد الادبي . ان هذه الـوسـائل الاعلامية ، كما رأينا في المقالات الاولى من هذا الكتاب هي المؤشر على مستوى النشاط التجريبي الثقافي لامة من الامم .

فمثلما نستطيع تصنيف الحركات ولو تقريبياً ، الى انواع ونماذج ، نستطيع ايضاً ان نفعل الشيء عينه في المجلات . لقد اشتهرت بعض المجلات شهرة خاصة بخلق البيئة الجمالية الشاملة التي تشابكت فيها الكتابة والفنون المرئية لتخلق موقفاً فنياً مميزاً . ففي هولندا نجد مجلة «ڤـان نواين ستـراكس» (١٨٩٢) وفي انكلتـرا «يلوبـوك» (١٨٩٤) وفي المـانيـا «پان» (١٨٩٥) وفي النمسـا «ديـرسـاكـرم» (١٨٩٨) وقـد أدت كل هذه المجـلات هذه الـوظيفـة

الاسلوبيـة المهمـة. امـا المجلات الاخرىٰ فكانت مجلات تروج للاتجاهات او الحركات الفنيــة، مثـل مجلة «دادا» التي كان يصـدرهـا (تـزارا)، اومجلة «لتـرچيـر» التي شارك في تحريرها (لويس اراكون) و (فيليپ سوپو) و (اندريه بريتون). كان هناك الكثير من امثال هذه المجـلات في عمـوم الاقطـار الغـربيـة وبخـاصـة فرنسا والولايات المتحدة. وراجت تلك المجـلات بسبب ترويجهـا فكـرة الكتـابة التجريبية. وكانت اسماء بعض المجلات توحي بالشجاعة مثل مجلة «ترانس اتلانتك رڤيو»(*) وكانت بعض الاسماء توحي بالتحدي والعنف كمجلة «دي اكشن»(*)(*) او «ديـرشتـورم». (*)(*)(*) لم تكن تلك المجـلات جميعها مرتبطة بحركة واحدة فقد كان بعضها مرتبطاً بعدة حركات في آن واحد، او كانت منتمية الى الادب التجريبي عامة. كانت مجلتا «ايكوست» و «پويتري» تحملان لواء الحركة التصويرية بسبب حضـور (پـاونـد) ومساهماته فيهما. الا ان المجلتين لم تتقاعسا عن نشر النتاجات المنتمية الى حركـات الحـداثـة الاخرى ولم يكن ذلك يختلف عن حال المجلات التي كانت تصدر باللغة الانكليزية في باريس في العشرينات من هذا القرن كانت تلك المجلات وبدرجات متفـاوتـة، مراكـز لتبـادل وتصفية الافكار المرتبطة بالحركة الجمالية. وفي الحقيقة اصبحت تلك المجـلات الصغيـرة مراكـز رئيسـة لارسـاء قواعـد الذوق الجديد، وكان لها دورها في ترسيـخ سمعـة الكتـاب الجـدد. فقد نشرت تلك المجلات حوالي ٨٠٪ من «نتاجات اهم الشعـراء والـروائيين والنقـاد التي نشـرت بعد عام ١٩١٢»، [٧] كما يقول (فريدرك هوفمان) و (چـارلس الن) و (كـارولين الـرج) في كتـابهم المشتـرك «المجلة الصغيرة» الذي يستعرض مغـامـرات الصحف الانكليـزيـة والاميركية. وبمرور الزمن ازداد عدد المجلات التي كانت تعني بالحـــداثـة مثـل «كـرايتيـرين» و «ذي دايـل» و «دي نوي رنـدشـاو» و «لانـوڤيـل رڤيـو فرانسيس»، تلك المجـــلات التي حظت بالشيء الكثيــر من الاحتــرام وخلقت جيـلاً من الكتاب التجريبيين. من المهم ان نلاحظ ان هذا التطور يشير الى ان الحداثة اخذت تتمتع

---

* معنىٰ العنوان: «المجلة عابرة القارات» ـ المترجم.

* * الفعل.

* * * العاصفة.

٧ ـ ف. ج. هوفمان، سي. ألن و سي. ف. الرج، المجلة الصغيرة: تاريخ وببليوغرافيا، (برنستون، ١٩٤٧) ص ١.

بقسط كبير من قبول القراء، واخذ سوقها النقدي الأدبي والتجاري بالرواج.

هنا يكمن نجاح تلك الحركات - وربما فشلها ايضاً. فالجديد الذي جاءت به تلك الحركات لم يكن اصيلاً، بل مستورد من الخارج، ثم ان ابداعاتها اصبحت في حوزة اناس لم يجيدوا لا الحفاظ عليها ولا تطويرها. ويمكننا القول ان الحركة التجريبية بدأت على العموم في جو من الاهمال الظاهري ثم اخذت بعدئذٍ تشق طريقها بصعوبة لترسيخ ممارساتها وتقاليدها ولتؤكد اهميتها المميزة في تلك الازمنة. في العشرينات من هذا القرن انتصرت التجريبية في كثير من المعارك التي خاضتها واصبح الكثير من الناس من المعترفين بها. واذا استثنينا السوريالية نجد أن كثيراً من الانبهار الذي رافق تلك الحركة التجريبية قد ولىٰ، نقول هذا مع اننا نعلم ان كثيراً من المجاميع ذات الميول والاتجاهات نفسها قد ظهر الى الوجود. نجد الان ان الاعمال الكبيرة التي إنجزت وكانت حصيلة كل تلك الجهود اصبحت اعمالاً لا تنقصها الاهمية، كما نلاحظ ان الكثير من الاعمال الجديدة بدأت بالظهور بسبب مخزون الحركة الظليعية والاحتياطي من انجازات ومناقشات. وهنا نستطيع ان نلاحظ أن الحداثة تجاوزت تلك الاتجاهات التي كان ديدنها ايجاد صيغ وفرضيات جديدة. فاعمال مثل (يوليسيس) و(الارض اليباب) و(مراثي دنيو) هي اعمال من نتاج الخيال المعاصر، اعمال لا يمكننا ان نضعها في دائرة اية حركة من الحركات. علينا ان ننظر الى الاصطدامات والتمازج الذي جرى بين الحركات لكي نفهم الكيفية التي ولدت فيها تلك الاعمال. واخيراً علينا ان ندرك إن الحداثة كانت قضية اكبر من الحركات التي تفرعت منها، ومن المجلات والبيانات، وانها اقرب إلى كونها اسلوباً حديثاً شاملاً.

ب ـ الرمزية والانحطاطية والانطباعية

كلايف سكوت

كانت الفترة الاخيرة من القرن التاسع عشر سخية في اعطاء المسميات الى حركاتها الادبية، وقد ساعد ذلك على تأكيد الفروقات بين تلك الحركات. اننا نلاحظ الآن بما هو اكثر وضوحاً وتشابهاً كبيراً بين تلك الحركات، ونلاحظ ايضاً ان الفروقات بينها هي قضايا جاءت من اجل التوضيح بالاساس. وفي الوقت نفسه، نلاحظ ان ميل الحركات الى التشابك مع بعضها والى انتهاكها حدود الفنون والحواس ترافق مع محاولات الفنون تطوير صفاتها الخاصة بها والمميزة لها. اصبح الشعر بالنسبة الى بعضهم اكثر نقاء واصبح الرسم اقرب ما يكون الى بناء ذي بعدين: الخطوط والالوان. ومن بين تلك الاسماء تبرز امامنا ثلاثة: الرمزية والانطباعية والانحطاطية. لا يستطيع احد ان ينكر اهمية هذه الحركات لقرننا الحالي: لقد تركت تلك الحركات نقاشاً طويلاً في أيتهما سبقت الاخرى. فالذين يقدرون في الحداثة سعيها وراء التجربة الخام، لا بل حتى وراء البدائية (Primitivism) وينظرون الى الانطباعية كقاسم مشترك بين الحركات التي كانت سائدة في نهاية القرن الماضي، هؤلاء قد يؤيدون (هوسر) الذي يعد الانطباعية في كتابه الموسوم «التاريخ الاجتماعي للفن»، «اخر اسلوب اوربي فعال بصورة عامة».

اما الاخرون الذين يقدرون في الادب المحدث تحريره النص والكلمة هؤلاء ربما يشيرون الى الرمزية كمصدر للاعمال الذاتية التي تعيش بسبب الخصائص المتعددة للغة، هؤلاء ربما يؤيدون (ادمند ولسن) الذي وجد، في كتابه الموسوم «قلعة اكسل»، ان اسس الادب المعاصر تكمن في «تطور الرمزية وفي انصهارها بالطبيعة او صراعها معها».

تتضمن الرمزية في اعماقها انتقالاً من الامور الرومانسية الى الامور الجمالية المعاصرة. ولكي نفهم الرمزية لابد لنا، اولاً من ان نفهم ستيفان مالارمية (١٨٤٢ - ١٨٩٨). ومع ذلك، يبقى پول ڤاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥)، وهو الوريث «المباشر» لمالارمية، اول من اشار بوضوح الى ذلك الانتقال داخل الحركة الرمزية الذي بنيت عليه اكثر جمالياتها:

ظل الصوت الانساني، مدة طويلة جداً، اساساً وشرطاً لكل الاداب. .. وقد جاء اليوم الذي اصبح فيه القارىء قادراً على القراءة بعينيه فقط دونما حاجة الى هجاء الكلمات بصوت عال او دونما حاجة الى سماع صوت الكلمات. بسبب ذلك تغير الادب كلياً. لقد حدث ذلك التطور بسبب الانتقال مما هو منطوق ومسموع الى ما يطوف فوق السطح، من الايقاع المتسلسل الى المعنىٰ الذي تفرضه اللحظة الانية، مما كان يحبذه ويطلبه المستمعون الى ما كانت تحبذه وتطلبه العين النهمة والحرة في قراءة ما هو مكتوب على الصفحات.[١]

تحيا القصيدة الرمزية ليس بسبب الصوت الذي ينفحها الحياة، بل بسبب تلك العين المتنقلة التي تجول يميناً وشمالاً لالتهام ما مكتوب على الصفحات آنياً. ان غياب ما اسماه (مالارميه) في كتابه «ازمة الشعر» بـ «اتجاه العبارة الشخصي المتحمس» مهد الطريق لظهور فن يدين بالفضل الكبير الى الاشكال وليس الى المشاعر. ان الشكل يضاعف المعنىٰ ويحول القصيدة الى مجموعة من التعابير الموحدة الشاملة.

ان طريقة (مالارميه) في تركيب الجمل لهي من الغرابة بمكان. فجملته لا تتضمن فكرة مركزية واحدة، بل تقوم على تحدي قواعد النحو، ثم ان جملته تتضمن مجموعة من الاسماء الغريبة والشاذة:[٢]

«شعلة الشهرة، رغوة دم، ذهب، عاصفة» «ليل، يأس، واحجار كريمة».

يعدد (جان مورا) في «بيان الحركة الرمزية» بعضاً من الخصائص الاسلوبية في اللغة

---

١ - ڤاليري، «الادب» مقال منشور في مجلة تل كيل

٢ - مالارميه «وهو منتصر»، «همه الوحيد السفر».

الرمزية مثل[3]:

كلمات نقية . . . حشو مهم، حذف غامض، الانتقال من تركيب نحوي معين الى تركيب اخر ضمن جملة واحدة (anacoluthou)، الجرأة المتطرفة.

ان ما نسميه عادة بالشعر الغنائي (Lyric Poetry) هو بالضرورة شعر ايجازي او حذفي (elliptical) لان مهمته اتباع اقصر الطرق لتسجيل الهموم الفكرية والوجدانية. ان البيت الشعري الوجداني لا يستطيع ان يكبح نفسه، انه في تطلع دائم الى معنى لا يستطيع التعبير عنه. ويستعمل الشاعر التوقف المؤقت في نهاية الشطر لكي يحس بانه انجز بعضاً مما يطمح في انجازه. وعلى العموم ان التوقف المؤقت في الشعر الرومانسي مليء بالمضامين، ومن هنا فان علامات الترقيم البلاغية (rhetorical punctuation) في شطر معين تحول الى صمت ناطق، الى اصداء التعجب، الى نهاية اليأس، الى صمت السؤال المحير. وبصورة ادق، ان التوقفات المؤقتة (Pauses) والفراغات في نهاية اشطر قصائد (مالارميه) مليئة بالتمارين العقلية. هنا تأخذ المعاني التي يحملها الشطر بالتجمع والتصادم لتندمج بعئذ في بعضها. عندما يستعمل (مالارميه) علامات الترقيم البلاغية التقليدية فانه غالباً ما يفرغها من قوتها البلاغية. فعلامات التعجب، على سبيل المثال، هي احياناً وسيلة من وسائل احاطة الكلمة بهالة من الاهتمام: (أنستاس! وردة الليز!)، واحياناً تستعمل للفت الانظار الى المظهر الخارجي لمعنى الكلمة: (استعارة! دوار!)، او الى انتقاد فكرة معينة: (قبلة ساذجة وكئيبة جداً!).

لم يكن (مالارميه) وجلاً من المغالاة في تقدير المسؤولية الشعرية التي يمكن ان يأتي بها الفراغ [في الابيات الشعرية]: [4]«ان أساس القصيدة الفكرية يمكن ان يخفي نفسه، الا انه يظهر بفاعلية في الفراغ الذي يفصل المقاطع الشعرية عن بعضها وفي بياض الصفحة: انه صمت مفعم بالمعنى لا يقل روعة عن الابيات الشعرية نفسها». الفراغ مشحون بالمعنى: «ان التفكير هو الكتابة دونما متممات (accessories) وهمسات، انه الكتابة بالكلمة الخالدة والمفهومة ضمناً، هذا ما يقوله في كتابه «ازمة الشعر» ومع ذلك، لم يستطع

---

٣ ـ موريا، «البيان الرمزي» مقال منشور في مجلة فيكارو الادبية، ١٨ ايلول ١٨٨٦.

٤ ـ مالارميه، «پو».

الـرمـزيـون العثور على اللغة «السامية» التي ظلوا يفتشون عنها من دون كلل او ملل. لذلك كان (مالارميه) مهتماً باستعمال اللغة غير الكاملة بطريقة تعطي الفراغ معنى. من هنا جاءت اهميـة الايحـاء الجمـالي، ومن هنـا ايضاً اخذ الشعر يقترب من تلك اللغة «السامية» وعلى الـرغم من إحتـرامـه الكلمة، الا ان (مالارميه) اصر على عد الشطر بمثابة الوحدة الاساسية في العمـل الشعـري لان وحـدة العروض فيه مدعومة من الصحفة البيضاء التي تغطيه وتقوم مقام المقابل له. ان الشطر «يعوض عن عيوب اللغة» (ازمة الشعر). وبالنسبة الى مالارميه تكـون الكتـابـة عمليـة محـددة وغـالبـاً ما يأتي الشكـل ليفـوقهـا. وتحـاول اللغة التعريف والتحليـل، امـا الشكـل والفراغ الذي تنتجهما اللغة فيأتيان من اجل الصهر والتوحيد ثانية. وتصبح كتابة الشعر وسيلة لتنشيط ما هو غير ظاهر ومخفي.

تتكـون القصيـدة من الكلمـة المكتـوبـة والكلمـة الممحـوة ويتكون الرمز من الموضوع والفكرة، من الحضور والغياب.

ان قصائد (مالارميه) هي عمليات انكار لوجود الاشياء. في هذه القصائد يبطل مفعول ما هو مؤكد ويصبح سريع الزوال من حيث الدلالات. ومن هذا الانكار يأتي الغياب الذي لا يمكن انكاره، وهذا الغياب هو الرمز الذي لا يمكن لأي شيء اخر ان يحل محله[٥]:

ان استحضار الموضوع المنكر الذي يتم بمساعدة الكلمات غير المباشرة والمفعمة بالتلميحات والتي دائماً ما تكون صامتة، ان هذا الموضوع هو اقرب ما يكون الى الفعل الخلاق.

وهكذا تظهر عبارة «وردة في الظلال» في نهاية «تبزغ من المذيلة» لان المزهرية فارغة.. اذن، فالذي يميز الرمز من الاستعارة هو ان للاستعارة حضوراً موضعياً داخل القصيدة، بينما يغطي الرمز القصيدة كلها، اي انه كالعنوان بالنسبة الى القصيدة.. وفي الحقيقة ان ظهور الـرمـز عادة ما يتـزامن مع اكتشـاف القصيـدة موضـوعها. وهكذا فالرمز، سواء أكان شيئاً ام شخصـاً، يكـون المنـاسبـة الصـامتة للقصيدة وكذلك نهايتها، انه ذو ابعاد كافية لاحتضان الافكـار التي تولـدهـا القصيدة حسب مقتضى المناسبة، وهذا ما نجده في قصائد مثل «هل ان كل زهو الليالي يدخن» وَ «اليوم الجميل الباكر المفعم بالحياة» وَ «الهم الوحيد للسفر».

٥ ـ مالارمية، «ماجي».

ان الـرمـز هو ثمـرة «الجـوانب الثـلاثـة»[٦] التي تنمو من استعارات القصيدة. ان تحويل المـوضـوع البسيـط الى موضـوع رمزي غالباً ما يظهر على شكل تغيير الاسم العام (Common noun) الى اسم علم (Proper noun)، وهذا ما نلاحظه في قصيدة (مالارميه) المهداة الى (كوتيه):

السيد الذي هدأ بعينيه العميقتين
قلق جنة عدن المحيطة به.
إن رجفة صوته فقط
تحي الزهر والزنبق

في هذه القصيـدة نفسهـا حول الشـاعـر كلمـة «بجعة» الى اسم علم. وهذا لا يعني ان البجعـة اصبحت تجسيـداً للشساعر، وانما اصبحت نموذجاً توضيحياً. وبهذه الطريقة تأتي خاصيـة الشطـر الشعـري «الخارقة» اي عن طريق تحويل الكلمات العامة الى اسماء اعلام بعـد ان يكتب الحـرف الاول منهـا بحرف كبير، «الحرف الكبير المقدس». وبهذه الطريقة ايضاً تستطيع الكلمة تجاوز معناها الشائع.

ترجـع بعض مصـادر هذا المنحىٰ الجمـالي الى مذهب (بـودليـر) المعـروف بـ «ما بعد الطبيعيـة» الـذي هو حالـة من الادراك الحسي القـائم على تكثيف وجـود الاشيـاء وارجـاع هويـاتهـا اليهـا بصـورة مبـالـغ بهـا. ويرافق هذه الحالة توسيع بعدي الزمان والمكان، هذا التـوسيـع الـذي يسمـح للاشيـاء بتخطي حدودها، كما يسمح لها بترديد الاصداء والرنين، وبـذلـك تكـون قد وسعت من قدرة الشـاعر على تطويق العالم روحياً. ويشمل هذا التوسع ايضـاً القـدرة على الاحسـاس المتأتيـة من التوافق. ان هذه الحالة وحدها قادرة على اعطاء الشاعر التحسس المباشر باعماق الحياة:

في بعض الحـالات الـروحيـة الخـارقة يمكنك ان تشاهد شيئاً مبتذلاً جداً، الا انه قادر على ان يكشف اعماق الحياة. ويصبح ذلك الشيء رمزاً لتلك الاعماق.[٧]

---

٦ ـ وصف (مـالارميـه)، في كتابـه «ازمة الشعر»، من صنع الاستعارة قائلاً «انها اقامة علاقة دقيقة بين الصور. ويظهر من تلك العلاقة بعد ثالث براق وسهل الاستيعاب والتكهن».

٧ ـ بودلير، صواريخ، ١١

لازمت الحذلقة (Preciosity) الحركة الرمزية ملازمة وثيقة. نعني بالحذلقة ذلك الابتكار المتأتي من المبالغة في تدقيق التفاصيل ولم تكن الحذلقة بالنسبة الى الرمزية نزوة فكرية عابرة. ولم يشكك (ڤاليري) بقيمتها المركزية في جماليات الحركة الرمزية: «انكم تتهموننا بالحذلقة؟ لكن الشر خلاف الحذلقة». يمكننا ايضاً ان نعني بالحذلقة التأنق اللفظي هذا اذا اتفقنا على ان التأنق اللفظي هو «قبل كل شيء تلك الحاجة الملحة الى خلق شيء اصيل شرط ان لا يتجاوز ذلك الشيء الاصيل حدود اللياقة الاجتماعية»، كما يقول (بودلير) في مقالتِهِ الموسومة «المتأنق».

ان الصورة الشعرية المتحذلقة هي صورة تمتاز باللباقة والسخط، وهذا يبين أن الخيال يمكن ان يحلق عالياً ليس عندما يحرر نفسه من التقاليد بل عندما يكتشف أن التقاليد هي بحد ذاتها قوى محررة. قد يكون الاقتصاد في استعمال القوافي الذي ولع به الشعراء الرمزيون احدى الظواهر المقنعة لهذه الحقيقة. ويمكن ان تكون القافية التي تؤثر تاثيراً سلبياً في المعنى من اغنى القوافي واكملها. ان صناعة الشعر تقترب من فكرة (پاوند) عن (اللاكوپيا) التي تعني «رقصة الفكر بين الكلمات». وهكذا تصبح القصيدة تعني تغيير ما هو اعتباطي الى ضروري وقد أعجب هذا التعريف (ڤاليري) كثيراً.

طبق (پاوند) مصطلح (لاكوپيا) على اعمال لافورك (١٨٦٠ ـ ١٨٨٧). انه يظهر بدقة في بناء القصيدة، كما نلاحظ ذلك في شعر (لافورك) الحر الذي يتجنب الصرامة التي تفرضها الاشكال المنظمة على الموضوع. اما في الشعر الرمزي فيكون واجب الصورة المتحذلقة والقافية المحدودة مختلف عما ناقشناه آنفاً. واذا آمنا باراء (دوهامل) و(ڤلدراك) التي اورداها في كتابهما «ملاحظات في التقنية الشعرية» (١٩١٠)، الذي كان (پاوند) يستشهد به دائماً، فان واجب القافية في الشعر الحر هو «اعطاء نهاية حقيقية الى خليط من الافكار» وكذلك « اطلاق النكات الصغيرة الممتعة». اكد بعض الشعراء، مثل (لافورك) و(اليوت)، الحرية في استعمال العدد المحدود من القوافي، الا انهم لم يمنحوا تلك القوافي النفس الشعري الذي منحه لها (مالارميه) و(ڤاليري). لقد كانوا قادرين على فعل ذلك بسبب تشرذم الشعر الحر وعدم استمرايته. كانت قوافيهم تسير سيراً عقلانياً، الا ان تلك العقلانية

كانت بلا مبرر او سبب او حاجة فعلية . كانت حالهم حال من يكتب اغاني الاطفال او الشعر الهزلي .

بعدئذ، ماذا انجزت الثورة الرمزية؟ ايقظت، بالأساس، الحس الحاد باللغة . لم تعد اللغة ظاهرة فردية، بل اصبحت مادة لها قوانينها واشكالها الحياتية الخاصة بها .

ان مصداقية الشعر الرمزي للرواد[8] تدين بالفضل الكبير لوعينا بالفجوة من الشك بين الشاعر واللغة . ويكون الامر مختلفاً عندما تتغير الظروف اذ نأخذ بالنظر الى تلك الفجوة نظرة تهكمية واعية، وكذلك عندما نبدأ بعد كثير من المفردات مسائل عفا عليها الزمن واصبحت لا تؤدي الغرض المرجو كما يجب . ان هذا التهكم الواعي باللغة هو دعوة ليس الى تجديد ايماننا باللغة بل الى التشكيك فيها وعدها مسألة سطحية ومحض الفاظ خالية من المعنىٰ .

لقد افرغ هؤلاء التهكميون اللغة من محتواها وحولوها الى مسألة لا يغلفها سوى الادعاء . فـ (لافورك)، الذي كان اول شاعر رمزي يؤثر في (اليوت)، يستخدم بسخاء الظروف والصفات ذات المقاطع المتعددة التي تعطي النكهة نفسها التي تعطيها الظروف والصفات التي استخدمها (مالارميه) :

ان الفتيات المحصنات الرقيقات يذهبن الى الكنيسة الصغيرة ذات الاجراس غير الحقيقية اجراس يوم الاحد المتزمتة.[9] تدعوهن هذه الاجراس بصورة انيقة وصحية .

بهذه الطريقة يؤكد (مالارميه) عدم الانسجام بين معنى تلك الكلمات والهدف المخفي

---

٨ ـ لضيق المجال لم نعط بعض الشعراء الرمزيين ما يستحقونه من اهتمام، تلكم الشعراء الذين اتخذوا من (مالارميه) محوراً لهم امثال: جورج، ودنباك (١٨٥٥ ـ ١٨٩٨) ادولف رينيه (١٨٦٣ ـ ١٩٣٠)، هنري دي رينيه (١٨٦٤ ـ ١٨٩٨)، وفرانسس ڤيليه ـ كرڤن (١٨٦٤ ـ ١٩٣٧) . اننا نعترف بالدور المؤثر الذي كان لتلك المجموعة من الشعراء ومع ذلك كانت لهم نقاط ضعف معينة نجدها بدرجة اساسية في الطريقة التي اتبعوها في تبسيط الحركة الرمزية كانوا يميلون، لاغراض روائية، الى تفضيل المجاز (allegory)، الذي يعني تكثيف الصفات المطلقة وعرضها على شكل بشر، على الرمز (Symbol) الذي يعني جعل الاشياء المادية توحي بالمعاني المطلقة . لقد جعلوا المفردات تشع بالايحاءات الخالية من اي بعد فكري، وحولوا قصائدهم الى قصائد مناسبات تمتاز بالاجواء الكئيبة والرقيقة .

٩ ـ لا فورك، «ايام الاحد» .

وراءها وهكذا يستعمل الشاعر الكلمات الفخمة استعمالاً تهكمياً. ان كلمات مثل «صحية» و«اناقة» هي كلمات مليئة بالاهمية ليس بسبب الطريقة التي استعملت فيها، وانما لانها هي بحد ذاتها مهمة. . . ان الكلمات ذات المقاطع المتعددة يمكن ان توحي، بسبب الرنين الذي يرافق حروف العلة فيها، بعدة معان في ان واحد. ويكمن ثراء الكلمات عند (مالارميه) في مقاطعها المتعددة. اما عند (لافورك) فهذا التعدد يوحي بالخداع. ان الكلمات تقول الحقيقة لانها تستطيع ان تقول الكثير.

- ٣ -

يمكننا ان نعثر على اصول الظروف التهكمية (ironic adverbs) لـ (لافورك) في اشعار ڤيرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) التي ضمها ديوانه الموسوم «حفلات غرامية (١٨٦٩)»، يمكننا ان نجدها في ابيات مثل:

يضايق العشاق حبيباتهم من باب المودة الا ان الحبيبات يردن على تلك المضايقة بالصفعات. ويرد العشاق بدورهم على الصفعات بقبلات يرسمونها على اصابع الحبيبات. لما كان كل شيء قد تم بتطرف وكآبة عوقب الجميع بالنظرات الحادة.[١٠]

فالظروف هنا تشير الى التناقض بين قيود الفعل وتهور رد الفعل التافه. . . يأتي الظرف كالكابح، ولكن بعد ان تضخم السخط.

ان هذا الخلط بين الرقة والوقاحة هو الشيء المميز للحذلقة، كما يقول (برابي داورڤلي). ويبين المقطع المذكور سابقاً «الدقة في تجميع الأشياء الرقيقة فوق بعضها بعضا عد (ارثر سايمونز) هذه النقطة الاخيرة احد معالم حركة الانحطاط وتساعد هذه الخاصية على تصوير ذلك النوع المعاصر والغريب من الحب الذي اكتشفه (پروست) في لوحات (واتو) التي كان للحوار والشراهة والكآبة فيها دوراً اكبر من الدور الذي كان للمتعة نفسها، انها نوع من العجز المنمق (ornate impotence).

تصور الشعراء الانكليز أن (مالارميه) لم ينجح في تحقيق غاياته، اما (ڤيرلين) فكان

---

١٠ - ڤيرلين «نزهة».

بالنسبة اليهم استاذاً حقيقياً، وبخاصة في اشعاره الشاحبة والاكثر حدة والاقل اثارة. وعبر (جورج مور) عن اراء الكثيرين عندما صرح «ومن هنا رحبنا بالرغبات والافكار الشاحبة: لقد اصبح (فيرلين) شاعري المفضل».[11] وجرب (سايمون) ايضاً استخدام الظروف ذات الايحاءات الكثيرة:[12]

الان يأتي الراقص المختلس
متموجاً وبخطوات تشبه خطوات القطة

وهكذا تأتي الكلمات الطويلة لتعطي نوعاً من المتعة المتزايدة ومن التأثير المنوم [بكسر الواو]، وهذه هي احدى الخصائص الرئيسة لحركة الانحطاط. ولكن، غالباً ما نجد ذلك في اعمال (سايمون)، تأتي العبارات غير الدقيقة وتفرض نفسها (مثل: «بخطوات» تشبه خطوات القطة»). في الحقيقة، حاول الادباء الانكليز المنتمون الى حركة الانحطاط ارهاف حس القارىء الا انهم غالباً ما فشلوا في ذلك بسبب استخدامهم عبارات مملة ومضجرة، كما نجد ذلك في اعمال (سونبرن).. نجد في اعمال (ارنست دوسن) (١٨٦٧ - ١٩٠٠) بعض الكلمات ذات المقاطع المتعددة مثل «ارض كثيرة النسيان oblivious land»، «ضوء نهائي ultimate light»، «ارض قصية ulterior land»، هذه النعوت التي لا تعطي سوى الايقاع الموسيقي والفخامة الى اسماء تخجل من هذه النعوت. ونجد ايضاً في اعمال (سايمون) تراكمات من النعوت - «أيدي مريضة صغيرة بيض ناعمة عزيزة»، هذه النعوت التي تحطم المعنى تحطيماً كاملاً. ثم إن هذه الكلمات تحدث التخلخل في المعنى والايقاع [illegible] مر (سونبرن) اثراً منوماً ومتذبذباً:[13]

ماوراء الحاجة الى البكاء
في المكان الذي لا تصله الأيدي..
بعض يغني كالخطيئة، بعض يهزل كالفضيلة.

---

١١ - جورج مور، اعترافات شاب (لندن، ١٨٨٨).

١٢ - سايمونز، «راقصون في جاوة». لاجل الاطلاع على النصوص الكاملة للقصائد التي استشهدنا بها، ينظر: شعر التسعينات (هارموند سورث، ١٩٧٠) تحرير ر. ك. ر. ثورنتون.

١٣ - داوسن، «ڤانيتا»، «راتسلو»، «ازهار سريعة التلف»

ربما يكون (بودلير) اول من قدم الفنان الانحطاطي المعاصر كانسان ذي جهاز عصبي متقدم. ان الاعصاب بالنسبة الى بودلير هي القوى المحركة للنشاط الابداعي، انها القوى المحركة لكل ما هو جبار ومتسام ومتعدد الجوانب وذي حساسية عالية.

اما التأنق بالنسبة اليه فهو ابعد ما يكون عن الغرور والتعجرف الواضح للعيان بل هو ضرورة اخلاقية تساعد على تدريب الارادة والسيطرة عليها، انه [التأنق] ارادة الابداع. واما النزوع الى الشر فهو بالنسبة اليه ايضاً، ليس نزوعاً الى الفساد بل تأكيد للقوة الشخصية. اذا اخذ (بودلير) حصته من الندم فانه الندم المتأتي من حنينه الجمالي الى الماضي. وهناك فارق كبير بين نزعات (بودلير) الاخلاقية كانسان وحاجاته الاخلاقية كفنان.

الا ان (ڤيرلين) ومعاصريه من الانكليز تبنوا في الواقع موقفاً سلبياً. نجد، في موقفهم هذا، الوعي العقلي يزداد بواسطة الضمور الفسيولوجي وتصبح فيه التجربة التي يعيشها الاخرون عبر ذاكرتهم ورغباتهم وتنكرهم تصبح هذه القضايا الشكل المعزي الوحيد للتجربة، وتصبح تجارب الاخرين الظاهرية التجارب الحقيقية. وهذا ما يفسر الازمة الروحية عند (ڤيرلين)، تلك الازمة التي تكمن وراء الكثير من قصائده...

ان الالام النفسية الغريبة التي تنتج عن سعي ادباء الانحطاط المسعور وراء التجربة مرتبطة بالوجود الاخلاقي اكثر مما هي مرتبطة بالوجود عامة:[14]

عندما قبلتها لاجلك
كانت شفتاي تتنهد باسمك"

ان تعابير مثل «لاجلك» و«لاجلها» تتكرر في اشعار (داوسن) و(سايمونز). هناك اهتمام كبير بمراعاة شعور الاخرين يقول (سايمونز) على سبيل المثال: «اخذت يديها بيدي / بصمت، وهي تفهم». وكذلك يقول (داوسن): آه، انها هي التي تفهم»). ان هذا الاهتمام بالمسؤولية والقبول يؤدي الى الانغماس بالمتعة من غير ان يفقد الشرف معناه. في قصيدة «ستيلا مارس» لسايمونز، نجد خليطاً غير لائق مثل «المتعة الصريحة». ان الكاتب الانحطاطي المتطرف لا يعتذر عن المتعة التي يصورها، وذلك يعود الى شعوره بانه دائماً

١٤ ـ سايمونز، «الى من يعيش في الغربة».

على صواب وانــه لواضـــح حتى اصـــرار (داوسن) على الصمت وعلى التفـاهم عن طريق الاشـارات الشعـوريـة واضـح ليس عن طريق موسيقىٰ المشاعر غير المادية ولكن عن طريق الخوف من النفاق. اذا لم تعد احداً بشيء لن تحنث باي وعد: [١٥]

كان الصمت أليق،

والا لتمنينا أننا لم نبح باي شيء.

اسـاسـاً كان شاعـر التسعينات مهتماً بثمار التجربة اكثر من اهتمامه بالتجربة نفسها التي دافع عنها (پيتر Pater). ومن هنا، كانت حتى القصائد الجنسية الصريحة ذات اهداف معينة ان المجموعة الشعرية التي كتبها (سايمونز) بعنوان «بيانكا» ويضمها ديوانه الموسوم «ليالي لنـدن» (١٨٩٥)، يمكن ان تقـارن في هذا المجـال بمجموعة القصائد التي كتبها (ڤيرلين) ويضمها ديوانهِ الاخير الموسوم «المتوازي» (١٨٨٩). لم تكن لـ (سايمونز) القدرة اللفظية التي تؤهله للتعـامـل مع الاتصـالات الجسـديـة دونمـا احراج. فقد كانت حتى لحظات التسامي عنده لحظات مشوبة بالوضوح المحرج:

عصرت شفتاك شفتي الان

لصقت شفتاك بشفتي وبللتهما تبدأ شفتاك

بالتهام شفتي كي تأخذ

ما تملكه شفتاي.

تدافـع كل هذه الاشعـار، في المحصلة النهائية، عن المتعة اللااخلاقية، انها انغماس جنسي متعمد، انها اتصال من النمط (الڤيرليني) المنحط. نجد في هذا النمط حاجزاً ادبياً يفصـل بين الشـاعـر والفتاة حتى في اشـد اللحظـات اثـارة. ان (ڤيـرلين) هوسيـد هذه الممـارسـات، وإن كان يوضـح ان المتعـة الجسـديـة تواجه بعض الصعوبات عندما تصور تصويراً ادبياً.

ربمـا يكـون (البـرت سامين) احـد الشعـراء الذين يمثلون حركة الانحطاط خير تمثيل، وهـذا ما نجـده في مجمـوعته الشعرية الموسومة «في حديقة ابنة ملك البرتغال» (١٨٩٣).

---

١٥ ـ ان العشاق الذين صورهم (ڤيرلين) هم عشاق من نمط خاص:

انهم خداعون مهذبون وعابثون بالحب عبثاً ساحراً، لهم قلوب رقيقة، الا انهم تحرروا من العهود.

نجد الشاعر هنا يطور تلك التناقضات الظاهرية (Paradoxes) والامور الغامضة المميزة لهذه النزعة. هنا نجد الترابط بين شدة الانفعال والفتور، وهذا يجعلنا لا نعرف اذا كان الادراك الشعوري هو اساس التجربة أو ان احداً اثارها. هذه هي العناصر المتصارعة في شعر (بودلير) المتأنق، الصراع بين الغرور واللامبالاة: (١٦)

«عندما يتنهد غرورها تمتلأ الليالي بالارجوان» تظهر الرغبة الجنسية المغرية والحنين الهاديء والحيّ الى الماضي على شكل مجموعات من الصور. فمن جانب، نرى الظلام العطر، الدفء، الالوان البراقة وبعض الامور المادية الاخرى، ومن جانب اخر، نرى الليل، الماء، الاوراد، الموسيقى والالوان الخفيفة. تتشابك هذه الاشياء مع بعضها تشابكاً متكرراً في علاقات معقدة على سبيل المثال «ايها الليل الشاحب والشهواني»، «تنام الزهور على المخمل»). يفهم (سامين)، شأنه شأن (داوسن)، لغة الصمت: «لا اقول اية كلمة وانت تفهمينني». هو كذلك يركز في الطاقة الجنسية للشفاه التي يمكن للشاعر ان يمتص منها الامور الروحية: (١٧) «شرب الحب المقدس من وعاء الشفتين العميق والرائع». وتثير هذه الرغبة في خلق بعد ثالث لما هو سطحي ورائع مشكلة لابد للادباء المنحطين من مواجهتها، وهي: كيف يتسنى لهم شحن التجربة المألوفة والشائعة بالعمق؟ يشير (ڤاليري) الى ان ليس هنالك من سبب في التشكيك بعمقها: (١٨)

> انني اؤكد وجود نوع من البعد الروحي في المشاعر، اقصد ان الحياة الازلية فيها من العمق والكثافة ما يساوي على الاقل تلك التي نعزوها الى الظلال الحميمة والرؤى السرية للزهد.

والسؤال الان هو: كيف يمكن التعبير عن ذلك العمق؟ عن طريق التقنية الادبية بطبيعة الحال. ربما تكون اكثر التقنيات الادبية شيوعاً هي التكرار الذي يتم عن طريقه اضفاء السحر على الكلمات والمشاعر وتحويلها عبر سياق المعنى الى اشياء تجريدية. يمكن ان يتم ذلك عبر استعمال كلمة واحدة في مواضع نحوية مختلفة، وهذا ما نجده في بيتي

---

١٦ ـ هذا البيت مأخوذ من احدى قصائد (ساما).

١٧ ـ ساما، «الاحلام الثلاثة».

١٨ ـ ڤاليري، «عن كارو».

سايمونز التاليين:

انها ترغب دائماً، ويرغب بها دائماً بلا جدوى

انها ام الرغبة غير المجدية.

ان مثل هذا الاستعمال للكلمات يؤكد الطاقة الكبيرة الكامنة فيها مما لا يمكن التغاضي عنه. الا ان هناك حلاً اساسياً اخر وهو تحويل المادة الى احداث حياتية. لا يزال المكياج والملابس تؤدي مهمتها في التمويه، كما كان يفعل «بيريه Pierrot»(*) في المسرحيات الصامتة، وذلك يجعل الشخصيات تناسب العصر، وهذا ما نجده في قصيدة (ڤيرلين) الموسومة «بعد اليوم، ابداً» حيث تكون الفجوة بين الواقع والمظهر خداعة حتى في هذا البيت: «تعال ياقلبي المسكين». لا تكون التقليعة قناعاً يخفي التفاهات بل دليل على «التطلع الى النموذج الامثل»، ويأتي اللونان الاحمر والاسود يمثلا «الوجود الغارق في الخوارق».[19] ويمكننا ان نعثر على حقيقة الانسان ليس في تقصيره حسب، وانما في مطامحه ايضاً التي تتضمنها صورة ذاته التي يعمل جاهداً على تخيلها. يكافح الانسان دائماً من اجل ان يكون اكثر من طبيعي، وهكذا يكون نبل الانسان منسجماً مع الامور السطحية التي يحيط نفسه بها. ان اجواء المكياج ومسرح المنوعات باضوائه المبهرجة وملابسه ومظاهر الابهة الاخرى هي في الوقت نفس، فن معرفة الذات وهي الطريق الذي يساعد الاخرين على ان يعرفوا ان معرفة الذات تصبح سلسلة من اللذات الشعورية. في هذا العالم المزخرف تعتمد هوية الانسان على البواعث الشعورية الخاصة التي يرسلها الانسان في وقت محدد: انه عالم (بروست) الذي تكون فيه قدرات الانسان على النمو والتنوع غير محدودة. يعيش الانسان في مرآة ذاته وفي اعين الاخرين واذا تطلعنا الى الامام نجد في الانطباعية فناً يكون فيه الواقع حلماً ورؤيا.

لا عجب اذن ان تكون تجربة المدينة التي بدأها (بودلير) قد استغاض عنها المنحطون بمدينة ذات مشاهد وانماط مسلية ومصابيح نفطية خذ قصيدة «انطباع الليل» للورد (الفرد

---

* شخصية كوميدية تقليدية كانت تظهر في المسرحيات الفرنسية الصامتة امتازت تلك الشخصية بالالوان البيض التي تغطي وجهه وبسرواله الفضفاض وبسترته ذات الازرار الكبيرة ـ المترجم.

١٩ ـ بودلير، «اطراء المكياج» في رسام الحياة الحديثة (١٨٦٣).

(دوكلاس على سبيل المثال) . انها مدينة الوعود الجنسية حيث ينجز فيها الضوء والظلام تحولات سحرية . لقد عبر عن هذا الموضوع (رتشارد لي كالين) احد المنتمين الى حركة الانحطاط على كره منه ، قائلاً:[20]

تكون الشوارع داخل المدينة ، غريبة ومسكونة بالاشباح يكون الظلام الذي يغطي البرك الخضر الغريبة قد حول البنايات الى معابد .

واستمد شعر المدينة الذي كتبه الجيل اللاحق زخمه من شعراء التسعينات الذين لم يكونوا منتمين الى حركة الانحطاط امثال (هنلي) و (ديفدسون) .

- ٤ -

ان احلام [الشعراء] الرمزيين وكذلك احلام [الشعراء] المنتمين الى حركة الانحطاط عودتنا على عد المشاعر الحادة المولدة للمعاني غير المحددة شكلاً ودلالة اموراً مألوفة . فقد كان (ڤيرلين) على سبيل المثال يمتاز بادراكه الاشياء بحدة الا انه كان يوزع نظره عليها توزيعاً عادلاً . كان يلتقط الاصوات والصرخات المميزة التي تمتزج ببعضها لتستقر بعدئذ في اعماق الذاكرة . وهذا يذكرنا بالحركة الانطباعية من حيث الاسلوب الذي تستخدمه في بناء انطباع موحد للضوء (او المعنىٰ او المزاج) بواسطة تجزئة الموضوع الى شظايا محددة مليئة بالطاقة . لم يسحب (مونيه) الى النهر في «ارجنتيل» والى البحر في «انتيب» سوى الماء الذي يكون فعله شبيهاً بفعل المنشور الزجاجي الذي يكسر الضوء الى الوان اساسية . اذا تأملنا الوان الفرشاة عن قرب فانها تبدو براقة وواضحة اما اذا نظرنا اليها من بعد نظرة شاملة فالالوان تبدو خفيفة وشاحبة .

ان موقف (ڤيرلين) المميز من النظر الى المشاعر موقف انهزامي . انه يجردها وينقلها الى حياة الاخرين . واخيراً ، فان حسه بزوال الاشياء في ازدياد مطرد . انه يحاول ان يصمد عن طريق الاتجاه الى داخل الاشياء او عن طريق الهرب منها . اما في قصيدة (رلكه) «الدوامة» المنشورة في ديوانه «قصائد جديدة» (١٩٠٧ - ١٩٠٨) فاننا نلاحظ حركة اخرى معاكسة ، انها حركة دائرية لا تهدد بالتشتت ، والتبدد ، بل توحي بالانجاز المكثف :

---

٢٠ - لاثالس ، «سطر الغروب في المدينة»

ارسلت الالوان الحمر والخضر والرمادية ومضاً

لترسم صورة جانبية واهية .

ان هذا التعامل مع سرعة زوال الاشياء يكون مجموعة من الصور الجامدة المؤقتة ، كما نجد ذلك في اعمال (ديكا) . اما (ڤيرهارن) فانه يرى في هذه الوضعيات (Poses) التي تزول سريعاً وضعيات راقصة : «انها وضعيات تدوم دقيقة واحدة ، انها ايماءات خرقاء ، انها تفكك دقيق ، انها توازن غير مستقر، انها مواقف غير مألوفة ، هذا ما نفتش عنه ونصوره . ان الموضوع الذي يتعامل معه الفنان الرمزي شبيه بالمعنى الذي يريد الفنان الانطباعي تقديمه انه يقع في مرحلة انتقالية . والانطباعية ، كالرمزية ، تحرر النوعية من الموضوع . يؤدي هذا الاتجاه في الادب الى تحويل الافعال والصفات الى اسماء . اما في الرسم فيميل اللون الى تجاوز الموضوع ، ومن ثم يصبح الموضوع قائماً باعمال اللون او السبب المؤقت لاستعمال اللون . وفي الحالات المتطرفة نجد انفسنا في منتصف طريق يؤدي الى الفن المجرد ، إذ يقول (سايمون) على سبيل المثال في معرض حديثه عن (مونتچلي) : «يحاول تنقية الرؤية ليحصل على الوان متحررة روحياً من الجسد» . وفي الادب والرسم نجد اشياء لا تشخص او تعرف نفسها بقدر ما تعبر عن نفسها عن طريق الالوان ، ولذلك اخذ الفنانون يميلون الى تصوير موضوعات معاصرة كمباريات التنس وسباق الخيل والمصايف والرحلات . اننا نستطيع العثور على مثل هذه المشاهد في الروايات الطبيعية مثل رواية «نانا» لزولا (١٨٨٠) ورواية «العاشق المعاصر» لجورج مور (١٨٨٣) ورواية «احدث التقليعات» ذات المنحى الصحفي لـ (لاماريه) . ان لون البدلة طارىء واعتباطي وليس ضرورياً للبدلة وهذه الاعتباطية تعطي البدلة شيئاً من السحر والفتنة كما انها تحرر الخيال وتسمح لمن يرتدي البدلة بتجاوز حدود الطبقة التي ينتمي اليها والظرف الذي يعيشه . ويكون اللون في هذه الحالة غير المستقرة ملائماً لكل مجالات التجربة ، سواء كانت التجربة جنسية او اخلاقية او جمالية . من ناحية اخرى ، يكون لون الورقة الاخضر جزءاً وعنصراً اساسياً يتفاعل مع غيره من العناصر في عملية كيمياوية تؤدي الى خلق جو يوحي فكرة معينة . الا ان الانطباعيين كانوا في سعي دائم الى اعطاء هذه الالوان «الطبيعية» الحيوية نفسها وذات القوة من التأثير الذي تعطيه الالوان الاصطناعية . تبدأ الزهور بالتنافس مع الملابس لتكون عن طريق

الالوان شبكات من الاتصال لنقل بين الراية والزهرة والقفاز وومضات المياه . يمكننا ان نعثر في الادب على هذه العمليات نفسها . في قصيدة «نبات كوب الماء» يكشف هذا النبات عن تقلبات حياته السرية عن طريق سلسلة طويلة من الالوان التي لا يمكن التنبؤ بها . يصبح هذا اللون الازرق غير المؤكد ، بعد ان يتحلل الى الوان اخرى كالاصفر والبنفسجي والرمادي ، المنبع لكل الالوان ، اما اللون الاخضر خلف الالوان الزرق المتعددة فينتصر ويصبح اللون الازرق الوحيد في مقدمة الخلفية الخضراء الشاملة . وخلافا لذلك نجد في قصائد اخرى كقصيدة «سمفونية باللون الاصفر» لوايلد ، ان اللون لا يستعمل في تسجيل طاقة شيء معين الداخلية ولا يتدرج ليعبر تعبيراً حياً عن تلك التوترات الحقيقية داخل اللون التي اسماها (پروست) بـ «الوحدة المتعددة الالوان» بل على العكس ، يكون اللون الاصفر فكرة رئيسية متكررة (Leitmotiv) معروضة عرضاً جميلاً كما تعرض او تعلق التحفيات . ان قصائد (وايلد) انطباعية متجانسة تستعمل رباعيات من البحر «الايمبي» ذات التفعيلة الرباعية وتكون قافيتها على هذه الصورة (أ ، ب ، ب ، أ) . تمتد الصور الشعرية في هذه الرباعيات لتغطي كل بيتين على التوالي ويثبت الفعل في بداية الشطر الثاني :[21]

هناك حافلة على الجسر

تزحف مثل فراشة صفراء

ان (وايلد) نفسه لا يشك في الوظيفة الزخرفية الصرف لمثل هذه القصائد (ينظر مقالته «الخيال المزخرف») . هناك شاعر الماني مارس انطباعية قريبة من انطباعية (وايلد) ، انه (ماكس دوثندي) (١٨٦٧ - ١٩١٨) (ينظر بخاصة مجموعته الشعرية الموسومة «فوق البنفسجية» (١٨٩٣) . الا ان (دوثندي) في الشعر شبيه بـ (ڤان كوخ) في الرسم ، فهو يعتقد بان التعبيرية هي جزء حتمي من الانطباعية ، وهو يريد من الفنان ان يدرك ابعاد بيئته وان يحول الظواهر الطبيعية الى صور ووسائل يتم الادراك عن طريقها لذلك يكن مهتماً بتنسيق المعلومات التي جمعها الاخرون .

الا ان مثل هذا التوازي في استعمال اللون في الرسم والشعر لابد من ان يحدده ادراك العوامل اللغوية المعينة التي تجعل الانتقال المباشر من الاشياء المرئية امراً مستحيلاً .

---

٢١ - وايلد ، «سمفونية باللون الاصفر» .

يتضح من البيت التالي لـ (سايمونز) أن هناك تدخلاً صوتياً : (٢٢)

اللون القرنفلي والاسود للحرير

The pink and black of silk and lace

ان هذا البتر (abruptness) لحروف العلة القصيرة وصوت (ك K) في «قرنفلي Pink» وفي «اسود black» وفي «حرير Silk» يصوران سطحاً براقاً الا انه سريع الانكسار (هش)، في حين ان كلمة «شريط lace»، التي يصفها اللون الاسود كما يبدو، تعطي شيئاً مختلفاً تماماً انها توحي بفضل الحرف الصحيح المخفف، والصوت الصفيري (Sibilant) النهائي [س] فيها، بالرقة والضعف اللذين تهتم القصيدة بتصويرهما. ومن هنا جاء الترابط بين اللون والمادة. علينا ان نتذكر ايضاً ان موقع الصفات اللونية يحدد قوتها وتأثيرها. ففي عبارة مثل «نعل حريري قرمزي اللون» نشعر بان كلمة «قرمزي» تبين النوعية وعبارة «نعل حريري» تبين السلعة، بينما في عبارة اخرى مثل «شعر اسود متموج» يكون «التموج» حقيقة مهمة و «السواد» الصفة العامة. الا اننا ايضاً نستطيع القول كلما ابتعدنا عن الصفات واتجهنا صوب الاسماء نكون قد اقتربنا من خصائص اساسية لا يمكن الاستغناء عنها. هناك مشاكل تحدث في اللغات الاخرى وتتعقد هذه المشاكل في اللغة الفرنسية بسبب حرية الحركة لموقع الصفات، فاحياناً تكون قبل الاسم واحياناً بعده. اما مشكلة اللغة الالمانية فتكمن في كلماتها المركبة. علينا ان ندرك ايضاً انه يتوجب على الاديب الانطباعي الراغب في احياء قوة اللون ان يعرف أن الادب عودنا على تقبل الالوان كتجربة حضارية ذات مضامين رمزية - «احمر كالدم»، «اسود كالقار»، «ابيض كالزئبق»، وعليه ان يعرف ايضاً أن اللون لا يكون مؤثراً ما لم يبالغ في استعماله وما لم تسنده مجالات اخرى - «زمردي»، «احمر ياقوتي»، «كريش الغراب».

لا عجب ان تكون الانطباعية الادبية قضية مرتبطة بالتقنية اللغوية. حاولت الانطباعية تحويل اللغة الى فعل من افعال الادراك ولم تكن تعبأ بتحليل ذلك الفعل. وحاولت ايضاً تحويل اللغة الى نشاط تجريبي ولم تكن مهتمة بوصف ذلك النشاط. كانت هنالك عدة حلول للمشاكل التي اعترضت تلك المحاولات، ومن اكثر تلك الحلول شيوعاً كان

---

٢٢ - سايمونز، «الانطباع».

التخلص من جزئيـات اللغـة كالحـروف وادوات العطف. . الـخ ، وكـذلـك التخلص من الكلمات الدالة على المكان والمرتبة. يرغب الفنانون الانطباعيون في النظر الى الواقع من دون تحيـز مسبق. الا ان لهـذا المنحىٰ مخـاطره لاسيما في فن الرسم ، ونذكر، علىٰ سبيل المثال بعض لوحات (رينوا) و (موريسو) و (ديكا). ان لوحات (مونيه) الموسومة بـ «سلسلة كاثـدرائيـة روان» (١٨٩٢ ـ ١٨٩٤) لا يحـددها موضوع ، كان الرسام يريد من وراء ذلك ان يدع النـاظـر اليهـا يفسرها بطريقته الخاصة ، وقد ادى ذلك الى كثير من الهراء. هناك طريقة اخـرى تجعـل اللغـة ذات دينـاميكية شبيهة لديناميكية الادراك ، وهذه الطريقة هي الاعتماد على علامـات التنقيـط ، وهـذا ما نجـده في روايـة (دوجـاردين) المـوسومة «لن نذهب الى الغـابـات ابداً» (١٨٨٧) حيث نجد الروائي يستعمل الكثير من علامات الوقف المعروفة بـ «الفارزة المنقوطة ـ ؛ ـ» التي لا تحدد الادراك. ان التكنيك المعروف بـ «تداعي المشاعر» ولدته الحركة الانطباعية وكان في الوقت نفسه علامة مضيئة من علامات التقدم الذي حصل في علم النفس:

ان كل رأي نسبي لابد من ان يقدم اموراً جمالية واخلاقية توحي بها لحظة معينة. وهذه اللحظة هي ليست «لحظة الحقيقة moment of truth» التي نجدها في الروايات وتكون ذروة سير الاحداث ، كما انها ليست اللحظة التي تقدم للمشاهدين ما هو نافع وملائم في المسرحيات وتتكثف فيهـا قرارات الحسم الخطيـرة في حيـاة البطـل. انهـا الى حد ما ، لحظة الصدفة ، لحظـة التـلاقي ، انهـا في الحقيقة اية لحظة تتشابك فيها العلاقة بين التجربة وتعاقب الزمن عفوياً انها لحظة التدفق غير المتواصل للوجود المجرد والنقي. فكما تحطم الذاكرة الحاضر (هـذا اذا لم تحـل محله كليـاً) يحطم المعنى المشـاعـر كذلـك ومن ثم الواقع وتكشف كل الصدف تناغم الحياة.

وهكذا فعلى الرغم من الهدوء الكبير الذي تتضمنه الصور الانطباعية ، الا انها تهيئنا كلياً لتوقع لحظة اخرىٰ قادمة (أليست كل اللوحات الانطباعية تقول ضمناً إن كل لوحة فيها هي واحـدة في سلسلة من لوحـات؟). . وهكـذا يكـون الشكـل الفني تجـريـديـاً مرتين. لانه اعتباطي مرتين تكمن على سبيل المثال ، اهمية اللوحة الموسومة «كنيسة سان جاك في ديب عند الصباح وفي يوم ممطر» (١٩١١) لـ (بيسارو) في عدم وجود دافع خفي واهتمام انساني

قائم على الغرور يتدخلان في شكلها الفني ، هنا تأتي الاشياء العرضية المطلقة لتبرر نفسها بفضل اللون فقط .

الا ان شعورنا بعدم استقرار الموضوعات وعشوائيتها هو انعكاس لشعورنا بان العالم يمدنا بالتجربة المستمرة بان ما هو منجز هو شيء منجز وغير منجز في آن واحد ، بان الرسام لم يرسم ما يمكن رسمه من الاشياء الرائعة والموجودة اصلاً ، بل وجد امامه صورة كشفت له عن نفسها كمادة خام . ان احياء سطح الصورة هو احد مصادر ايماننا بالنزعة التفاؤلية في لوحات (مونيه) و (رينوا) و (سسلي) . لم يعد الحصار مفروضاً على اللون والظل من اجل فحصهما ولم يعد الضوء بالنسبة الى الفنان مسألة يبغي في ورائها اضفاء الرونق والبريق على الاشياء او جعلها تنطق بالذوق الفني الرفيع . ان الضوء يتلألأ خلال المشهد دونما تدخل او تحيز من الفنان وهكذا تكون كل الاشياء متساوية من حيث الضوء الذي يزخرفها بصورة عادلة . يسمي (رلكه) الحركة الانطباعية بـ «الوجود الذي يوحده الضوء» (تنظر مقالته «الانطباعيون» ، ١٨٩٨) .

غالباً ما يستعمل (مالارميه) الضوء لكي ينشط لفظياً القصائد التي يريد ابداعها : «تضيء الكلمات بعضها بعضاً عبر الانعكاسات المتبادلة بينها ، كما يحدث للاحجار الكريمة القريبة من النار التي يضيء بعضها بعضاً» . [٢٣] انه يعبىء كلماته بواسطة «الصدمة التي يحدثها عدم التكافؤ بينها» ، عدم التكافؤ الكمي والدلالي والصوتي والنحوي . . . الخ . لقد انجز (ڤيرلين) ذلك عن طريق عدم التكافؤ في مقاطع كلماته وكذلك عن طريق استغلال تأثير التوقفات داخل الاشطر (Caesuras) كما انجز ذلك عن طريق الكلمات ذات الاشكال الاقل شيوعاً (Coupes) . ويستعمل (رامبو) حشداً من الاسماء . ففي الوقت الذي تضفي هذه الكثرة من الاسماء القوة والصلابة على عالمه فان تحشيدها في مكان واحد يجعل هذه الاسماء ذات اشكال متعددة ونابضة بالحياة ، كأن بعضها يلد بعضاً ويغير بعضها بعضاً تغيراً كلياً لا يمكن السيطرة عليه ، كما هي الحال في الأجواء الانطباعية .

الا ان الرسام لا يتحدد بالالوان او يخضع لها بالطريقة نفسها التي يخضع بها الشاعر للكلمات ، ذلك لان اللغة لا يمكن اذلالها كلياً . ان صيغة الزمن الحاضر او الحاضر

---

٢٣ ـ مالارميه ، «ازمة الشعر» .

الضمني الذي يواكب الاسماء البارزة ويكون وثيق الصلة بالبيئة يحمل هذا الفعل مخاطر لا يمكن التخلص منها. عند استعمالنا الفعل المضارع لا نكون قادرين دوماً على التمييز بين الوصف والحدث الفعلي ولا بين ما هو مستمر وما هو طارىء ووقتي. فالشاعر الذي يتجنب استعمال الفعل الماضي يتجنب استعمال فعل ذي رصانة واهمية مضمونة، [٢٤] وعندما يستعمل الفعل المضارع يستعمل زمناً لا يضمن اي شيء وليس له اتجاه او معنى محدد لا بل ليس له حتى نهاية. وفي احسن الاحوال، يلقى القارىء صعوبة في تحديد اذا كانت الظواهر الطبيعية قد استعملت كزخرفة او كموضوع: [٢٥]

الجو لطيف جداً

والبيوت ذات الشرفات الكريهة العالية الرمادية

والقريبة محاطة بالضباب الفضي البراق.

يكون الفعل المضارع، بالنسبة الى (رامبو)، حارساً اميناً لاستقلاليته الابداعية. انه وسيلة من وسائل وصف لحظات الابتهاج، وهو جزء من هندسة عالم الحركة المستقبلية. وبالنسبة الى الاخرين يكون هذا الفعل جانباً من جوانب الالم المبرح، انه يعطيك الشعور بان العالم يضطهدك، انه يبين أننا لا نستطيع فهم الواقع على الرغم من صراعنا المستمر معه. ليس هناك من اعمال تضاهي الهدوء الظاهري الموجود في اعمال (مونيه) مثل اعمال (مالارميه) و(رلكه) و(پروست) التي تحتوي بتكرار وانتظام علىٰ تراكيب نحوية مرنة، اما الأخرون فان تاملهم العالم يتطور تدريجياً ويجعلهم يشعرون باضطهاد العالم لهم. ربما يكون من الواجب علينا ان نميز، لنقل، بين انطباعية (مونيه) او(رلكه) والانطباعية الشعورية لـ(هولز). ان انطباعية (مونيه) و(رلكه) هي الهروب من الصدمة التي تحدثها

---

٢٤ ـ من الممكن طبعاً حلق تأثيرات الفعل المضارع عن طريق استعمال الفعل الماضي عندما يكون الفعل مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بمعلومات تعود الى الماضي، وهذا يتم عن طريق محاكاة انماط التصور ورد الفعل الذي يواكب تلك المعلومات. وهكذا، فرواية «ذكريات عن اشياء مضت» ليست رواية عن الذكريات، بل انها مصنوعة من الذكريات. وهكذا ايضاً نجد صفحات انطباعية كاملة في روايات (زولا). في رواية «نانا» على سبيل المثال، نجد:

كان هناك الكثير مما يلفت النظر. كان هناك حفيف الملابس، كان هناك معرض للتنورات والتسريحات. الا ان الذي كان يفسد ذلك الانتباه هو الملابس والستر الرجالية الطويلة السود

٢٥ ـ ارنو هولز، اطياف (١٨٩٨ ـ ١٩٢٩).

المشاعر، وهذه المشاعر اما ان تكون مشاعر فردية عممت اوسلسلة من المشاعر خففها البناء الادبي. لذلك فالانطباعية الادبية توازي الحركة الطبيعية من جهة، وتؤدي الى المستقبلية والتعبيرية من جهة اخرىٰ، والاكثر من ذلك هي ظاهرة مبكرة للمأزق المعاصر الذي ولده هذا العالم المفكك.

كان على نمطي الانطباعية المذكورين آنفاً ان يخوض معركة دائمة ضد تصوير الامور تصويراً مجانياً، اي بلا مبرر. فمن العبث تحطيم مشهد اذا كان ذلك المشهد قادراً على اعادة تركيب اجزائه.

ان التسجيل الادبي وحده لا يستطيع تحويل الشيء المنطوق الى شيء مرئي والعكس بالعكس، ذلك لاننا متعودون على المعاني التي تعطيها الاشياء حد اننا نفكر في تلك المعاني. اننا لا نستطيع الجزم اذا كانت الصور المرئية تقودنا الى التأمل ام لا، لان ذلك يعتمد على الصدفة. ان الحل الذي جاء به (ڤيرلين) هو انه يسأل السؤال التالي: ماذا يعني الشيء عامة؟ غالباً ما ينقل (سايمونز) ما هو بارز ويضعه وراء الكواليس... اما بالنسبة الى (وايلد) فانه يحل ذلك الاشكال عن طريق التشبيه (Simile) وعن طريق تسجيل الانطباعات المولدة داخل الانطباعات. ان التشبيه يضمن النكهة الادبية، كما ان له مظهر العمل الشعري المهم.

لقد لجأ التصويريون الى هذا الاسلوب على الرغم من ادعاء (پاوند) المتفائل أن «الموضوع الطبيعي هو رمزيفي بالغرض». علينا الا ننسىٰ ما للحركة الطبيعية في القرن التاسع عشر من دين على (باوند) وعلى الاخرين، ذلك الدين الذي اعترف به (پاوند) في مقالة كتبها عن (سايمونز): [٢٦]

على الرغم من احاديثنا في السنوات العشر الماضيه عن المعالجة المباشرة وعن اساليب التعبير الصعبة، إلا انني لا اعرف احداً من «الجيل القادم» كان قد كتب بالدرجة نفسها من الوضوح المرغوب فيه الذي ميز اعمال (ڤيلون) مثل (سايمونز).

وبالنسبة الى الرمزيين امثال (مالارميه) و(رلكه)، صاحب كتاب «نبات كوب الماء

---

٢٦ - پاوند، مجلة اثينيم، ٢١ مايس ١٩٢٠.

الازرق» ، كانت الانطباعية وسيلة اكثر مما هي غاية ، كانت وسيلة للاستكشاف ، وسيلة لتلمس الظواهر الطبيعية من اجل الحصول على التفاصيل لتوضيح موضوع معين ، وسيلة لاستخلاص الجوهر من الظروف .

يقول (كرونجر) إن «تجزئة عالم العقل والمادة ، والموقف النسبي والذاتي من الامور هما اللذان يميزان الرؤية الانطباعية عن العالم» .[٢٧] اذا تجاوزنا التحيز العنيد الذي يشوب وجهة النظر الفردية فان وجهة نظر تنتج وجهات نظر اخرى ، وفي هذه التعددية يكمن الخطر الناجم عن الاعتباطية . ان كثيراً من الشعراء الذين تطرقنا اليهم استوعبوا التغيير وشاركوا فيه ، ومع ذلك فانهم اما تجنبوا او اجلوا اي حسم للامور . لقد اجبروا البيئة على ان تبقى ديكوراً للموضوعات وابدعوا اموراً مطلقة ورموزاً جديدة لا تدرك الا اذا درسنا اعمالهم . الا انهم لم يغضوا النظر عن الاشياء المطلقة ولا عن الاشكال والتقاليد القديمة . لقد بادروا ايضاً الى استعمال المفارقة (irony) التي عدوها حلاً اكثر ديمومة . لم يريدوا عبر تلك المفارقة تهذيب التراث انما تاكيد وجهات النظر النسبية ، ونفي بذلك مقاومة المعاني المتغيرة التي يرسلها العالم عن طريق تقلب الافراد انفسهم .

جـ ـ المستقبلية الايطالية

جودي روسن

نشر «البيان المستقبلي» اول الامر في صحيفة (لافيكارو) في العشرين من شباط ١٩٠٩ ، وكان كاتب ذلك البيان شخصاً ايطالياً اسمه (فليپو توماسو مارينيتي Filippo Tomaso Marinetti» كان (مارينيتي) ، منذ عام ١٩٠٥ ، محرراً نشيطاً في مجلة «شعر Poesic» التي

٢٧ ـ كرونيكار ، «الاتجاهات الانطباعية في النثر الغنائي للقرنين التاسع عشر والعشرين» ، مقال منشور في مجلة الادب المقارن ، المجلد ٤٣ ، ١٩٦٩ ، ص ٥٢٩ .

كانت تصدر في مدينة (ميلانو)، على الرغم من ان اول بروز له في العالم الادبي كان في باريس. كان احد اهداف تلك المجلة التعريف بالادباء الرمزيين الفرنسيين في ايطاليا والدعاية لهم (بعدئذ، كتب مارينيتي مقالة مميزة اسماها «نحن نتنكر للاساتذة الرمزيين، اخر عشاق القمر» وعد[1] في تلك المقالة (زولا) و(وتمان) و(جورج كان) و(ڤيرهايرن) من ضمن الكتاب الذين تأثر بهم). في ذلك البيان، الذي اتبعه ببيانات اخرى، صرح (مارينيتي) قائلاً: «إننا نبث من ايطاليا بياننا هذا الى العالم اجمع... لاننا نريد ان نخلص هذا البلد من مرض الگانگرين النتن الذي نشره الاساتذة والاثاريون والادلاء السياحيون ومتعاطو بيع الاثار القديمة في ايطاليا وشرائها». كان يصر على ان ايطاليا ظلت مدة طويلة حانوتاً لبيع السلع البالية، وكان يصر ايضاً على ان الوقت قد حان لحرق مكتباتها واغراق متاحفها ومعارضها وهدم مدنها المقدسة.[2]

كان المشهد الادبي الايطالي، مقارنة بنظيره الفرنسي، مشهداً غير مثير. كان (داتزيو) في ذلك الوقت الشخصية الادبية الرئيسة، وكانت انقضت سنتان على وفاة (كاردوشي). كان (مارينيتي) معجباً بـ «فحولة» (كاردوشي) ومستهجناً «انوثة» (داتزيو) ورقته. اما الكتاب الاخرون امثال (پاسكولي) و(فوكازرو) وحتى (ڤيركا) فقد كانوا بالمقاييس العالمية كتاباً مغلوبين على امرهم ومعتماً عليهم. الا ان «البيان» لم يكون موجهاً الى ايطاليا حسب، بل كان موجهاً من ايطاليا الى العالم. اثار ذلك البيان ـ التحدي الكثير من النقاش المرير خارج ايطاليا. فقد ناقشه واختلف عليه التكعيبيون والرمزيون والدواميون واختلفوا فيه. وبسرعة اكتسبت تلك المنازعات الطابع الوطني، وبخاصة في السنوات الاولى من الحرب العالمية الاولىٰ. وادىٰ ذلك العنصر الوطني في الحركة المستقبلية الى سهولة الخلط بينها (المستقبلية) وبين الفاشية.

تصف مقدمة «البيان» المتكون من احدىٰ عشرة فقرة الكيفية التي كتب فيها (مارينيتي) البيان عندما كان بصحبة اصدقائه (يبدو انه كان بصحبة صديقين: پوزي وكاڤاشيرلي) في احدىٰ الليالي في شقته في ميلانو. كانوا فخورين بقضاء ساعات الليل معاً مع وقادي السفن

---

١ ـ اوبرا ف. ت. مارينيتي، تحرير ل. دي ماريا (ڤيرونا، ١٩٦٨)، الجزء الثاني، ص ٢٦١.

٢ ـ «البيان المستقبلي» المنشور في اوبرا ف. ت. مارينيتي، تحرير ل. دي ماريا (ڤيرونا، ١٩٦٨)، الجزء الاول، ص ١١.

وعمـال الاطفـاء في السكـك والسكـارىٰ وشاحنات الفحم و«السيارات الجائعة». لقد كان يشار الى السيارات بالحيوانات المتوحشة. ثم نقرأ وصفاً لرحلة قاموا بها بسياراتهم الثلاث. كانت تلك الرحلة هروباً من العقل الى المجهول الذي سيلتهمهم. تنتهي الرحلة بانقلاب سيارة (مارينيتي) وسقوطها في حفرة بعد ان حاولت تجنب اثنين من ركاب الدراجات اللذين كانا يتمايلان يميناً وشمالاً. مع ذلك كانت تلك اللحظة، بصورة غير متوقعة، لحظة انبعاث. . .

عبـر (مـارينيتي)، في قصيـدة كتبهـا في عام ١٩٠٥ بعنـوان «في سيـارة السبـاق»، عن اعجابه بالمكائن، ذلك الاعجاب الذي كان يرقىٰ الى منزلة الحب الرومانسي والى العلاقة بالمـوت. كان يواكب شعـور الاعجـاب ذلـك شعور اخر بتمجيد السرعة كحالة من حالات الجمال الجديد (الفقرة الرابعة من البيان):

وداعاً للارض القذرة

اخيراً سازود نفسي بمستلزمات الطيران، لاطير

فوق النجوم المسكرة

ولاستقر في السماء

سرعـان ما تطـور ذلـك الاحسـاس الى انبهار كبير بالطيران الذي اضفىٰ عليه (مارينيتي) بعـداً روحيـاً. صرح (مـارينيتي) في المقدمة التي كتبها للبيان الاول «قريباً سنشاهد طيران الملائكة الاوائل». في روايتهِ الموسومة «ما فاكرا المستقبلي»، التي عاصرت البيان الاول، تصـل الـروايـة ذروتها عند موت الملك الافريقي (مافاكرا) في اللحظات التي يولد فيها ابنهِ (كازورما)، تلك الشخصية الاسمىٰ (Superman) التي تذكرنا بـ (ايكرس). (*)

ينجـح (كـازارمـا) في تحـدي الشمس وفي عزف اروع الالحان الموسيقية باجنحتهِ التي كانت تشق عنـان السمـاء في نهـايـة الـرواية. تتداعىٰ الجبال تحت اقدام (كازارما) وتتهدم المدن وينشق البحر بطريقة تذكرنا بالافلام التي ابتكرها (والت دزني)، وهو في الوقت نفسه يتحـدىٰ الشمس والبحـر: في هذه الـروايـة نجد الاندفاع الكبير اللااخلاقي نحو الفعل من

---

* ورد في احدى الاساطير اليونانية ان (ايكرس) استطاع الهرب من السجن بواسطة جناحين شدهما الى جسده بالشمع. الا انه سقط في البحر بعد فترة وجيزة لانه بالغ في التحليق عالياً مما جعل اشعة الشمس تذيب شمع جناحيه ـ المترجم.

اجل الفعل وحده، وهذا ما تطالب به الفقرات الثلاث الاولى من البيان. لقد اضفيت صفة (الدينامية) على الحركة المستقبلية في سنواتها الاولى. نستطيع مرة ثانية، ان نرى كيف كانت الحركة المستقبلية تؤذن بالفاشية التي تقدس الفعل والاندفاع العنيف. في «البيان الفن للادب» (١٩١٢) تأتي الطائرة التي تطير على ارتفاع مائتي متر فوق ميلانو لتحل محل السيارة.

كثيراً ما يتطرق «البيان المستقبلي» الى الشعر و«الغناء»، مع ذلك يبقى تأكيده القضايا المرئية واضحاً. توضح الفقرة الثانية ارتباط المستقبلية المرئية وخصوصاً بفن السينما:

سنغني للحشود الكبيرة المنهمكة في العمل والمتعة او الثورة: سنغني لتيارات الثورة المتعددة الالوان والانغام، تلك التيارات الموجودة في العواصم المعاصرة. سنغني لجعجعة الليالي وحراراتها في ورشات السفن ومراسيها، السفن التي تشع فيها الاقمار الكهربائية الصاخبة، سنغني لمحطات القطار التي تلتهم الدخان، سنغني للمصانع التي تربطها اعمدة الدخان بالسحب...

كان (مارينيتي) نفسه فناناً، والاكثر من ذلك كان راعياً ومنظماً للفنانين. كان ميالاً الى ترويج بضاعته والى السفر الطويل من اجل الدعاية لحركته. على العموم، يتذكر الناس الان الحركة المستقبلية كحركة فنية ولا يتذكرونها كحركة ادبية يبدو ان افكار (مارينيتي) كانت قد الهمت الكثير من الرسامين، وهذا ما نجده في لوحة «المدينة النائمة» (١٩١٠) ولوحة «الثورة» (١٩١١) لـ (روسولو)، وكذلك في لوحة «صراع في قاعة العرض» (١٩١٠) لـ (بوشيوني). ان الدينامية (Dynamism) والتزامن (Simultaneity) مصطلحان مستقبليان اساسيان يعبر بهما عن جمال الحركة. لقد استخدم هذان المصطلحان في فن الرسم ليعنيا الدراسات الغريبة للحركة التي اوحت بها التجارب السينمائية، كما نجد في لوحة «فتاة تركض في الشرفة» لـ (بالا) التي هي مجموعة من ثماني لقطات سريعة لفتاة راكضة، او في لوحة «مقود الحيوان المتحرك» للرسام نفسه حيث نجد كلباً بعدة ارجل وذيول يحاول ان يتخلص من مقاوده الاربعة. ان العنصر المرئي هو جزء اساسي في ادب الحركة، ليس في المشاهد السريعة والمصورة بالالوان كمشهد (كازارما) في رواية «مافاكرا المستقبلي» حسب بل في الثورة في عالم الطباعة ايضاً التي اشعل لهيبها المستقبليون وعلى الرغم من بعض

الفـروق، إلّا أن الكتـاب ـ الـدعاية الذي كتبه (مارينيتي) ووضع له عنوان «جبال + وديان + شوارع + جوفـر(*)» (١٩١٥) شبيـه ببعض كتب الـدعـايـة. السيـاسيـة وخـاصـة كتاب «الـرقص الشيـاني» (١٩١٤) لـ (سقيـريني). تعنىٰ هذه الكتب بتأثير الدعاية السريع وخصوصاً بتأثير الدعاية التي سبقت دخول ايطاليا الحرب العالمية الاولىٰ.

لقـد أكـد موضوع «الجمال الجديد، جمال السرعة» المثبت في الفقرة الرابعة من «البيـان» من جديـد في «البيـان الفني للادب» الصـادر في الحـادي عشـر من مايس ١٩١٢. الا ان الطائرة في البيان الاخير حلت محل السيارة كمصدر للالهام الفعلي. جاء البيان الاخير باحدى عشرة نقطة املاها محرك الطائرة:

عنـدمـا كنت جالسـاً فوق خزان الـوقـود، وانـا ملتصق بالطيـار ادركت البلادة المضحكة لقواعد النحو القديمة التي ورثناها عن هوميروس. ادركت الحاجة الملحة الى تحرير الكلمات من سجن الجملة اللاتينية بطبيعة الحال ان لهذه الجملة، مثلهـا مثـل اي انسـان غبي، راسـاً لاذعـاً ومعـدة ورجلين وقـدمين مسطحين، لكنه لن يكون لها جناحان. إنها لا تقوىٰ على المشي او الركض لحظة واحدة بدون ان تتوقف مقطوعة النفس.

هذا ما قالتـه لي مروحـة الطـائرة عندما كنت احلق على ارتفاع مائتي متر فوق مداخن ميلانو.

نجـد هنـا دعـوة الى كتـابـة شعر نابع من الحدس (intuition)، دعوة الى كره المكتبات والمتـاحف، الى التبـرؤ من العقـل، الى اعـادة تأكيد اهمية الحدس المقدس الذي جبلت عليـه الاجنـاس اللاتينية. كان على شعرهم ان يعتمد القياس (analogy) بدل المنطق (logic)، وكان عليهم ان يهجروا النحو اللاتيني وان يستعملوا الاسماء استعمالاً اعتباطياً. اما الافعال فيجب ان تكتب دائمـاً بصيغـة المصـدر. كانـوا يبغـون الغـاء الصفات والظروف وعلامات التنقيط (مع انهم سمحوا باستعمال الرموز الرياضية والموسيقية).

جاء اهتمامهم الذاتي بالمادة ليحل محل الدراسات النفسية الانسانية. كتب (مارينيتي)

---

* جوزيف جاك جوفر (١٨٥٢ ـ ١٩٣١): القائد العام للقوات المسلحة الفرنسية ولقوات الحلفاء في الحرب العالمية الاولىٰ ـ المترجم.

عن علم النفس الحــدسي واسمــاه بـ «علم النفس الفسيــولــوجي» للمــادة. لقـد وعـد [المستقبليـون] بابتكـار الخيـال الـلاسلكي الـذي سيتمخض عن «توليف متجانس لعناصر الكـون التي يمكن احتـواؤهـا عن طريق نظرة خاطفة واحدة ويمكن التعبير عنها عبر كلمات جوهـريـة». هذه هي الكلمـات الحـرة: «بعـد الشعر الحر اصبح عندنا اخيراً كلمات حرة» (جدير بالذكر ان مصطلح «الشعر الحر» ابتكره كوستاف كان الذي اعجب به مارينيتي كثيراً).
وفي كتـابـهِ المـوسوم «اجابات عن الاعتراضات»، الذي كان رداً على من اعترض على هذا «البيـان» وظهـر في الحـادي عشر من آب ١٩١٢، يصف (مارينيتي) فعل الابداع الحدسي وكأنه كتابة اوتوماتيكية تقريباً. » يبدو ان اليد التي تكتب تنفصل عن الجسد وتأخذ بالابتعاد المستقــل عن الـدمـاغ. . . » يبـدو ان هذه المقـولـة ستمهـد الطـريق لـ «الفن السـريـالي السحري» لبريتون.

كتب (مـارينيتي) كتـابـهِ المـوسـوم «زانك تم تم» (ادرنة، تشرين اول ١٩١٢) بكلمات حرة. نشـرهُ في عام ١٩١٤ وقـد استهله ببيـان ـ مقـدمة كتبها في عام ١٩١٣. ووضع لتلك المقدمة عنوان «تحطيم النحو ـ خيال لا سلكي ـ كلمات حرة». تقول هذه المقدمة يتوجب استخـدام الاسلوب الجـديـد في الادب الغنائي حسب وليس في الفلسفة والعلوم والسياسة والصحافة او التجارة او في بيانات مارينيتي الخاصة. ان الاساس الذي تقوم عليه الاشكال الفنيـة المستقبليـة ـ الدينامية التصويرية، الموسيقى الصاخبة، الكلمات الحرة ـ يكمن في المشاعر الجديدة التي حددتها السرعة الجديدة في المواصلات. لقد ساد الاعتقاد بان اية صحيفـة يوميـة كبيـرة هي خلاصـة ليوم كامل في العالـم. ان لكل فرد ادراكات انية متعددة. كان على كل فرد ان يرىٰ شيء بلمحة عين، وكان عليه ان يفسر كل شيء بكلمات معدودة. سيضطـر المـراسـل الحـربي (قبـل اختراع التلفزيون الذي يمكننا ان نقول افتراضاً انه كان سيستهـوي مارينيتي) الى تحطيم ميكـانيكيـة النحـو الـلاتيني لكي يوصل بكلمات اساسية انطبـاعـاتـه و «ذبذبات ذاته». انه، كجهاز اللاسلكي، سيربط الاشياء المتباعدة عن طريق الشعر. وستساعد الثورة في عالم الطباعة على التعبير عن افكار مختلفة في آن واحد. يمكن استعمال عشرين نموذجاً مختلفاً وثلاثة الوان مختلفة او اربعة على صفحة واحدة اذا اقتضت الحـاجـة وذلـك من اجـل التعبيـر عن الافكـار متفـاوتـة الاهميـة وعن الانطبـاعات متفاوتة

المشـاعـر، وسيعبـر دائماً عن الحياة الفردية على سبيل المثال، عن طريق الحروف المائلة (italics) .

هذا هو اسلوب «زام دم دم» . ان تأثيـر الطبـاعـة الحـديثة هو تأثير مباشر، وبخاصة عندما نقارنه بما اسماه (مارينيتي) بـ «دكاكين الخضراوات الاسطورية» التي تتعاطى بيع الاساليب الفنيـة الجـديـدة المـزخـرفة والتي اراد (مارينيتي) ازاحتها عن الطريق . تنثر الكلمات على اختـلاف انمـاطهـا على الصفحـات وتـرصـع برموز رياضية ، واحياناً تنظم في اشكال بيانية بالطريقة نفسها التي «تعرض» فيها البضائع . ويشهد الهجاء ايضاً على التحرر الذي يؤكده البيـان الاول ويـدافـع عنـه ويـوحي هذا الهجـاء (Spelling) ، الى حد ما ، بالمعنى عبـر تلفظ الكلمـات (onomatopoeia) ، ذلـك المعنى الـذي كان (مـارينيتي) يأمل في تحقيقه . نجد في الصفحة الاولى من الكتاب هذه الكلمات : «سي سي سي سي سي سي» . نصف اصوات هذه الكلمـات رحلة بالقطـار الى صقلية . ان «فصول» الكتاب صور قلمية انطباعية مقتضبة انهـا تحمـل عنـواين مثـل «تعبئة» ، «غارة» ، «قطار مليء بالجنود المرضىٰ» . يصف الفصل الاخير من الكتاب «المرضىٰ» باسلوب برقي ، انه يصور ويجسد الروائح والاصوات والامال والاحلام والالام والاوضاع الصحية لالف وخمس مائة جندي موضوعين في قطار مغلق يسير تحت وابل من النيران من (كاراكاچ) الى استانبول . ربما كان الكاتب قد حقق نجاحاً كبيراً في وصفـه تلك الـرحلة لو انـه كان اقل غموضاً . يخبرنا (مارينيتي) في الكلمات الاخيرة من كتـاب «تحطيم النحـو» عن كيفيـة ازالة الغموض ، وذلك في معرض حديثة عن الحاجة الى نوع معين من «الخطبـاء المتحمسين» لالقـاء شعـره . لقد قام هو نفسه بالقاء مقاطع مختلفة من «زانك تم تم» في عدد من المدن الاوربية في عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، مثل لندن في ١٦ ـ ٢٠ تشـرين الثـاني ١٩١٣ ، وفي «صـالـة دوريـة» في ٢٨ نيسـان ١٩١٤ . يصف (ونـدام لويس) احدى تلك المناسبات التي كان حاضراً فيها بقوله :

زار مؤسس الفـاشيـة [كـذا]* مدينـة ادرنـة المحـاصرة . واراد ان يحاكي اصوات

* وردت كلمة (Sic) التي تعني [كذا] في النص الانكليزي ونقلناها كما هي ـ المترجم .

المدافع . لقد كانت خطبة شعرية حماسية . . . ولذلك اخفىٰ (مستر نيڤنسون)[٣] نفسه في احد اركان الصالة ، وباشارة من (مارينيتي) اخذ يقرع طبلاً عملاقاً .

ظل الحاضرون مندهشين وهم يتساءلون ماذا كان ليوسع صوت مارينيتي وحده ان يفعل . من المؤكد قام بفعل الكثير من الضوضاء الخارقة . ان يوماً من الهجوم على الجبهة الغربية ، بكل ما هنالك من اسلحة ثقيلة تشق عنان السماء ، لا يمكن ان يقارن بالاصوات التي كنا نسمعها في ذلك اليوم .[٤]

يبدو انه لا توجد تسجيلات لتلك الفعاليات ، ولكن من المؤكد كانت لطريقة (مارينيتي) في الالقاء ولشخصيته اهمية كبيرة . وهذا بدوره يظهر كم كان مارينيتي وثيق الصلة بالمسرح ، لاسيما مسرح المنوعات (Variety Theatre) الذي كان معجباً به اشد الاعجاب .[٥]

لقد تزامن «البيان» الادبي الفني الاخير لتلك الايام الرائدة مع نشر «زانك تم تم» . يستشهد هذا البيان بامثلة مأخوذة من هذا الكتاب . (ان البيانات الادبية اللاحقة ، كالمقدمة التي تستهل كتاب «شعراء مستقبليون جدد» (روما ، ١٩٢٥) والمقالة التي كتبت في عام ١٩٣٧ في تكنيك الشعر الجديد» ولم تقدم اكثر من تلخيص للحركة وتكرار لتعاريف «الكلمات الحرة» .) ظهر العنوان المحير «العظمة الجبرية والميكانيكية وحساسية الارقام»

---

٣ ـ وقع سي . ر . دبليو . نيڤنسون ومارينيتي البيان المستقبلي الموسوم بـ «فن انكليزي حيوي» الذي القاه (مارينيتي) في «قاعة دوريه» وفي جامعة كيمبرج ونشر في حزيران ١٩١٤ . ان اسلوب هذا البيان صدىً لاسلوب (ابولينير) من حيث ان الاخير عندما يناقش قضية معينة يذكر مالها وما عليها ، وهذه الخاصية نجدها في كتابه الموسوم «العداء المستقبلي للتراث» . ينظر : اوبرا ف . ت . مارينيتي ، تحرير ل . دي ماريا (ڤيرونا ، ١٩٦٨) ، الجزء الثاني ، ص ٩٥ . كان نيڤنسون في ذلك الوقت «دوامياً» ، الا ان (وندام لويس) فصله من الحركة الدوامية لان الاول كان مستقبلياً اكثر مما ينبغي . ينظر : م . دبليو . مارتن الفن المستقبلي والنظرية (اوكسفورد ، ١٩٦٨) ، ص ١٨٢ .

٤ ـ وندام لويس ، انفجارات وقنابل (لندن ، ١٩٦٧) ، ص ٣٣ .

٥ ـ نشر «البيان» الذي يعنى بـ «مسرح المنوعات» في جريدة «ديلي ميل» ، ٢١ تشرين الثاني ١٩١٣ . قارن : اوبرا ف . ت . مارينيتي ، تحرير ل . دي ماريا (ڤيرونا ، ١٩٦٨) ، الجزء الثاني ، ص ٧٠ . هذا اول بيان يولي المسرح اهتماماً مباشراً . يركز «البيان في الالقاء الخطابي الشامل والديناميكي» ، الذي ظهر في الحادي عشر من اذار ١٩١٦ ، في اخماد الصوت الانساني وفي ابراز اهمية الايماءات الميكانيكية والرياضية . لابد من ان يكون ذلك التكنيك قد راق موسوليني . يصف ذلك البيان ايضاً الخطبة الرنانة التي القيت في «قاعة دوريه» والمشار اليها سابقاً .

في مجلة (لاسيربا) في اذار ونيسان ١٩١٤ . هنا اقترب تكنيك «الكلمات الحرة» من جماليات الماكنة اكثر فاكثر. فقد شبه ذلك التكنيك ببارجة حربية كبيرة في حالة حرب، بعدئذ شبه بمحطة كهربائية. ان الانقاص من قدر علم النفس الانساني الذي نلاحظه في «البيان الفني» للعام ١٩١٢، وبخاصة في الفقرة التالية منه: «ان حرارة قطعة من الحديد او الخشب هي الان اكثر اثارة لنا من ابتسامات امرأة اودموعها» والذي لاحظه (لورنس) وتعاطف معه في احدىٰ رسائله الى (كارنيه)، ان ذلك الانتقاص اصبح اكثر وضوحاً من ذي قبل. لاحظ (مارينيتي) عندما كان في الجبهة في العام ١٩١١ «كيف ان فوهة بندقية مشعة ومناضلة، اتلفتها حرارة الشمس والاطلاق السريع، تكون اكثر لفتاً للنظر من منظر الناس المعذبين الذين هم في طريقهم الى الموت.» بهذه الطريقة «يجب على شعر القوىٰ المؤثرة ان يحل محل الشعر الانساني. علينا ان نلغي الموضوعات الرومانسية المغرقة بالعاطفة».

ان الموضوع الاخر الذي يمكن ملاحظته في «البيانات» المبكرة هو استعمال الفعل في صيغة المصدر، اي تجريده من العنصرين الانساني والزماني. فاذا استعمل الفعل كما تستعمل عجلة القطار او مروحة الطائرة واذا قل دور البشر سيعطي ذلك الشعر الغنائي الجديد «زخماً» يمكننا ان ندرك ان اللغة التي يتعامل معها (مارينيتي) لا ترضخ لهذا النوع من التجارب كما هي الحال بالنسبة الى عدد من فرضياته اللغوية. قد تكون اللغة الانكليزية او الاميركية اكثر طواعية لتحقيق اغراضه من اللغة الايطالية ان «الحساسية الرقمية» الجديدة تستمد من الولع بالدقة في وصف الاشياء - «لقد غطى صوت الجرس مسافة عشرين كيلومتراً»، هذا الوصف بالنسبة الى مارينيتي ادق مما لو استعمل صفات «غير دقيقة وغير مؤثرة». وبالطريقة نفسها من المعادلة: «+ - + - + + ×» تصف عربة تغير فيها ناقل الحركة [الكير] لاجل زيادة السرعة.

- ٢ -

من الطبيعي ان نركز في «البيانات» لانها تعطي خلاصة الحركة المستقبلية كما رآها مؤسسها ولانها ايضاً تمثل شكل الحركة الادبي بلا منازع. كان (مارينيتي) ميالاً الى عرض افكاره عرضاً عدائياً ومغرياً في هذا الشكل الادبي. لقد حذا (ابولينير) حذو (مارينيتي) في

كتابهِ الموسوم «العداء المستقبلي للتراث» الصادر في ٢٢ حزيران ١٩١٣ ، ونهج هذا النهج (ونـدام لويس) ايضـا عنـدمـا نشـر الاخيـر بيـانين دواميين في العـدد الاول من مجلة «بـلاست» .[٦] ان الفـرق الـواضـح بين الاثنين هو ان (ابولينير) وضع (مارينيتي) على رأس قائمة «ازهاره» ، بينما جاء (لويس) ليشتمه بالكلام الخشن ، وإن لـم يضعه في قائمة الاشياء التي «سينسفها» .

ربمـا كان الانتصـار السيـاسي الاكبـر الـذي حققه (مارينيتي) في بداية الحركة يعود الى تحـول الكثيـر من الكتـاب الـذين كانوا ينتمون الى مدرسة (فلورنسا) وكانوا مرتبطين بمجلة (لاسيربا) الى المستقبلية ، واهمهم (پاپيني) الذي كان نقده القاسي يعكس قسوة الحركة . كتب (پـاپيني) عدداً من المقـالات عن المستقبليـة في عام ١٩١٣ ودافـع عنهـا في سنوات تألقها ، ثم انصرف عنها . لقد دافع (مارينيتي) عن (پالازيشي) في عام ١٩١٣ لان الاخير مستقبليـاً ولانـه رمىٰ «القنـابـل الفكرية» على الرومانسيين ، على الغاز الحب والموت وعلى تقديس النساء . اطرىٰ (مارينيتي) اطراء خاصاً قصيدة «النافورة العليلة» لپالازيش لاحتوائها على كثيـر من الكلمـات التي يدل نطقهـا على معنـاهـا ولانهـا كانت «تبصق على محـراب الفن» . كان (اردنيـو سوفيچي) العضـو الثالث في تلك المجموعة وكان العضو الوحيد الذي حقق شهـرة رسـامـاً وكـاتبـاً . وكتب ايضـاً كتـاباً اسماه «علم الجمال المستقبلي» في الفترة الـواقعـة بين عامي ١٩١٤ و١٩١٧ . كمـا كتب كتبـاً اخـرى حاولت استخـدام اسلوب «الكلمـات الحـرة» . لقد اسبغت تلك الشخصيات الفلورنسية الثلاث الهيبة على الحركة . الا ان ذلـك التـزاوج الصعب بين فلورنسـا وميـلانـو لـم يستمر طويلاً . ففي عام ١٩١٥ اخذ الفلورنسيـون يدعـون بانهم المستقبليـون الحقيقيـون ، امـا الاخرون فقد كانوا مارينيتيين . وكـان ادبـاء فلورنسـا في رأينـا اقـل تجـريبية ، وبخاصة في حقلي الكتابات النثرية والرواية اللذين يذكران بهما عادة ، بينما ظل اسم (مارينيتي) مرتبطاً بالمستقبلية وبأيامها الرائدة التي لـم يتجاوزها ابداً .

بعـد الانشقـاق الذي حدث مع كتاب مجلة (لاسيربا) ، لـم تتلاش الحركة في فلورنسا ، فقد تبنتها مجموعة اخرى من الكتاب امثال (كاربي) و (سيتيميلي) و (كورا) و (جينا) .

---

٦ ـ مجلة «بلاست» ، العدد الاول ، ٢٠ حزيران ١٩١٤ .

كان للكتاب الثلاثة الاخرين اهتمام خاص بالمسرح وبالسينما . يلاحظ انه منذ عام ١٩١٥ وماتلاه اخذت البيانات المستقبلية تركز بدرجة رئيسة في هذا المجال الجديد . في عام ١٩١٥ جاء (مارينيتي) و(كورا) و(سيتيميلي) بمجموعة من «المؤلفات المسرحية Theatrical syntheses» ووضعوا لها عنوان «المسرح المستقبلي التوليفي» . وفي البيان الذي اصدروه في ذلك العام اوضحوا كيف انهم اخذوا يعتمدون على المسرح اكثر من اعتمادهم على الكلمة المطبوعة ، وذلك من اجل الوصول الى الجمهور. لقد طالبوا بمسرح «توليفي» ، بمسرح يختلف كل الاختلاف عن المسرح التقليدي الذي يترك المشاهدين «مثل مجموعة من المتسكعين يرتشفون الالم والشفقة وهم يراقبون الموت البطيء لحصان ساقط فوق الحصى الكبيرة» . ان ما قصدوه بـ «التزامن Spontaneity» هو امكانية حدوث عدة افعال في وقت واحد ، وهذا ينفي الحاجة الى وصف الاحداث التي تقع خارج الكواليس . كانوا يريدون الاستغناء عن التقنيات القديمة كحدوث الذروة (climax) في الفصل الخاص او تفسير الامور تفسيراً منطقياً عن طريق السبب والمسبب لان مثل هذه الاشياء لا وجود لها في الحياة الحقيقية . على الحدث ان ينساب من المسرح الى المشاهدين . واخيراً سيخلق نوع جديد من المشاهدين الذين سيعون اهمية المسرح وسيعتادون على التواصل المستمر مع المستقبليين بعد ان يستوعبوا «نشاطهم الديناميكي» .

في اوائل عام ١٩١٦ ، اسس (سيتيميلي) و(كورا) مجلة اسموها «لا ايتاليا فيوچرستا» ، كانت تنطق بلسان ماسمي بـ «المستقبلية الفلورنسية الثانية» . وهنا اصدر (مارينيتي) «بيانه» في «دين السرعة الجديد» . وبعدئذ ، اي في نهاية عام ١٩١٦ ، جاءت تجارب المستقبليين مع السينما . كان (كورا) و(جنيا) شقيقين (كان اسم كورا الحقيقي كورادينى ، اما الاسم الحقيقي لجينا فكان جيناني . الا ان پالا اقنعهما بتغيير اسميهما لكي يبدوا اكثر مستقبلية) .[٧] سبق ان جرب الشقيقان انتاج الافلام القصيرة في الفترة الواقعة بين عامي ١٩١٠ و١٩١٢ . واقترح (مارينيتي) فكرة انتاج فلم مستقبلي وقد ادى هذا الى تضافر جهود تلك المجموعة في انتاج فلم في فلورنسا اسموه «حياة مستقبلية» في صيف عام ١٩١٦ .

---

٧ ـ كانت تلك العادة الشائعة بين المستقبليين . ان كلمة (كورا) تعني (يركض) وكلمة (جينا) توحي بالالعاب الجمناستيكية . اما كلمة (بالا) فتعني (هو يرقص) .

وشارك في تمثيل ذلك الفلم كل من (پالا) و(سيتيميلي) و(كورا) و(مارينيتي) وآخرين. اما (جينا) فقد أعطي له مسؤولية انتاج الفلم وتصويره. كان الفلم سلسلة من اللقطات يعالج بعضها المشاكل المستقبلية ـ النفسية والاجتماعية. نجد في اللقطة الاولى (مارينيتي) ومجموعة من الشباب المستقبليين المفعمين بالقوة والنشاط وهم يهاجمون رجلاً طاعناً في السن كان جالساً في مطعم يقع في منطقة (پيازل ما يكل انجيلو)، لانه كان يتناول الحساء بطريقة كلاسيكية. هناك لقطة اخرى تذكرنا بعنوان احد بيانات مارينيتي: «رقصة ذات ابهة جبرية». (*) نشاهد في هذه اللقطة حزمة من الضوء تسلط على فتيات يلبسن رقائق التصوير فقط من اجل جعل «ومضات الضوء تشوش وتحطم اوزان اجسادهن». ينتهي الفلم بهذا السؤال الذي حذفه الرقيب: «لماذا لم يمت فرانز جوزيف؟» اثار ذلك الفلم بطبيعة الحال، الكثير من المشاعر. فقد رميت «اشياء» كثيرة على الشاشة في كل مرة كان يعرض فيها ذلك الفلم. وطبعت نسخ قليلة من ذلك الفلم وكلها مفقودة الان.

من هذه التجربة جاء «بيان السينما المستقبلية» الذي كتبه ووقعه (مارينيتي) و(كورا) و (سيتيميلي) و(جينا) و(پالا) و(چيتي). وعدت السينما شكلاً فنياً جديداً ذا طاقة تعبيرية متعددة الجوانب. لقد جاء (مارينيتي) بالفكرة القائلة «سيكون الكون مفرداتنا»، وهذه الفكرة هي صدى لارائه في القياس (analogy). وقد أتى (پالا) بفكرة «التزامن» من اجل تصوير لقطات لاماكن وازمنة مختلفة في آن واحد. نجد في هذا البيان ايضاً اراء (جينا) و (كورا) في «الموسيقى اللونية Chromic music» وفي «سيمفونيات الايماءات والافعال والالوان والخطوط»، هذه الافكار التي مهدت الطريق لظهور الاعمال الخيالية لوالت دزني.

كان ذلك البيان اقل تماسكاً من البيانات التي سبقته، وربما يعود عدم التماسك هذا الى تعدد المساهمين في تحريره والى قلة حماس (مارينيتي)، اوربما كان (مارينيتي) اكثر حماساً للمسرح واهتماماً به منه بالسينما في تلك الفترة. ومن المؤكد أن (مارينيتي) في مقالاته اللاحقة ركز في الرقص والمسرح، وان كان هذان الاهتمامان من جانبه، شأنهما شأن بياناته الادبية اللاحقة لم يضيفا الا القليل [الى ما قاله سابقاً]. وفي الحقيقة كانت بواعث المستقبلية قد استهلكت نفسها عند اندلاع الحرب. وعندما وضعت الحرب اوزارها

* نسبة الى علم الجبر ـ المترجم.

كانت المستقبلية الفلورنسية الثانية قد استهلكت نفسها ايضاً. ولم يقم (مارينيتي) بعدئذ بشيء يذكر سوى الاعتذار والتبرير. لقد اصبح للتعابير المستقبلية المتأخرة شكل سياسي، وكان ذلك يعكس ليس مشاعر العديد من المستقبليين حسب، انما مشاعر الكثير من الايطاليين في تلك الفترة، وهذا ما ادى الى تغيير المكان الاجتماعي للحركة.

- ٣ -

كان للمستقبلية جانبها السياسي على الدوام اذا رجعنا الى عام ١٩٠٩ نجد «بياناً» سياسياً قصيراً كان قد نشر بمناسبة الانتخابات للتنديد بنفوذ الاكليروس السياسي. في عام ١٩١١ ظهر بيان ثان تأييداً للحرب الليبية. وفي انتخابات عام ١٩١٣ ظهر «البرنامج السياسي المستقبلي». الذي كان اكثر تطوراً من سابقه. تكرر العبارة الاولى فيه بعض ما جاء في بيان عام ١٩١١: «يجب ان تسيطر كلمة ايطاليا على كلمة حرية». كانت القاعدة الفكرية التي استندت اليها تلك المقولة معادية للاشتراكية وللكنيسة.

اما الاقتراحات البناءة التي جاء بها البيان فقد دعمت الصناعة والزراعة والنزعة التحررية الوحدوية (irredentism). الا ان البيان لم يخل من الترويج للسياسة الخارجية الاعتدائية. جمعت هذه البيانات الثلاثة، بالاضافة الى كتابات سياسية معادية اخرى، في كتاب واحد يحمل عنوان «الحرب هي العلاج الوحيد للعالم» وطبع الكتاب في العام ١٩١٥ الذي شهد دخول ايطاليا الحرب العالمية الاولى.

نشر (مارينيتي) بيانه الموسوم «بيان الحزب السياسي المستقبلي» في مجلة (لا اتياليا فيوچرستا) في شباط ١٩١٨ واعاد نشره في ايلول من ذلك العام في مجلة (روما فيوچرستا) التي اسسها في روما (كارلي) و(سيتيميلي) لتكون «مجلة الحزب السياسي المستقبلي». كانت النزعة المعادية لسلطة الكنيسة السياسية احدى النقاط الرئيسة في البيان، وذلك من اجل ترويج التعليم الرسمي وتسهيل الطلاق. اما التغييرات البرلمانية الواردة في البيان فكانت تعني تأسيس مجلس النواب من الشباب والغاء مجلس الشيوخ لتحل محله حكومة تتألف من عشرين خبيراً فنياً ينتخبون بالاقتراع الشامل. وكانت الفقرات الاخرى تؤكد استحداث التمثيل النسبي، تأميم الاراضي والممرات المائية والمناجم، تحديث

الصنـاعـة، تحـديد ساعات العمل بثماني ساعات يومياً، الاجر المجزي، الدعم الوطني، التقاعد، المساعدة الشرعية، توفير وسائل [الراحة] للمحاربين القدماء والغاء البيروقراطية ان احـد اهتـامـات (مـارينيتي) هنـا وكـذلـك في كتـابهِ الموسوم «الديمقراطية المستقبلية ـ الـدينـاميـة السيـاسيـة» (١٩١٩) ينصب على التمييـز بين الحـركـة الفنية الطليعية والحزب السيـاسي الجـديـد: لقـد افاض (مارينيتي) في توضيح الفرق بين المستقبلية الفنية، التي واجهت عداء كبيـراً من عامـة الشعب، وبين الحـزب المستقبلي الذي كان مفتوحاً لكل من ينشـد التقـدم ويحب ايطـاليـا. في هذا الوقت كون المستقبليون حلقات اتصال مع جمعية ارديتي (جمعيـة المحـاربين القـدمـاء). كان (كارلي) مؤسساً لحلقة روما، في الوقت الذي كان فيـه (ڤيجي) مؤسسـاً لحلقـة ميـلانـو التي كانت تجتمع في بيت (مارينيتي). وفي اذار ١٩١٩ اشتـرك (مـارينيتي) و(ڤيجي) ومستقبليـون اخـرون في تأسيس جمعيـة «المحاربين الفـاشيين» التي تطـورت الى الحـزب الفـاشي الاصلي. وفي نيسـان كون المستقبليـون و «المحـاربـون الفـاشيـون» قوىٰ فاشيـة هاجمت مكـاتب الصحيفـة الاشتراكية «اڤانتي» في ميـلانـو. وبعـد فوز الاشتراكيين عليهم في الانتخابات، امضىٰ (مارينيتي) واحداً وعشرين يوماً في السجن مع (موسوليني) و(ڤيجي) ومجموعة اخرى من «المحاربين» بتهمة الاخلال بأمن الـدولـة وتنظيم العصـابـات المسلحـة. في ذلـك الـوقت كتب (مـارينيتي) «مـا بعـد الشيوعية» الذي كان استنكاراً مستقبلياً للشيوعية كمبدأ بيروقراطي ضيق الافق وسلفي. لقد تطلع الى ما وراء الشيـوعيـة، الى مستقبـل تنجب فيـه الثقـافـة الجـديدة جنساً من الابطال والعبـاقـرة في ايطـاليـا. وسيكون الفن في هذا الخصوص هدفاً وغاية، واخيراً «لن تكون لنا جنـة على الارض، بل سيخفف مفعـول الجحيم الاقتصـادي عن طريق الاحتفالات الفنية التي لا تعد ولا تحصىٰ». هنا نستطيع ان نتبين كيف ان المستقبليين لم يؤخذوا مأخذ الجد كسياسيين.

ترك (مـارينيتي) و(كـارلي) جمعيـة «المحـاربين الفـاشست» في مايس ١٩٢٠. بسبب بعض القضـايـا السيـاسيـة العمليـة وبسبب الحـاجـة الى تسـويـة الخـلافات بين الملكية والكنيسـة، ومـع ذلـك، ففي الـوقت الـذي اخـذ فيـه (مـارينيتي) ينتقي خطب تلك الفترة وبيـانـاتهـا في كتـاب اسماه «الفاشية والمستقبلية» في عام ١٩٢٤ اخذت الخلافات تحل،

واصبح هو نفسه مهتماً بتقديم المستقبلية رائداً وشريكاً للفاشية . كان اخر ادبيات المستقبلية بيانـاً عنـوانـه «الامبـراطـورية الايطالية» وقعهُ (مارينيتي) و (كارلي) و (سيتيميلي) في العام ١٩٢٣ واهـدوه الى «مـوسـوليني ، قائـد ايطـاليـا الجديدة» . يؤكد هذا البيان النزعة الوطنية الاعتـدائيـة ، وان كان يواصـل عد الامبراطورية الجديدة مناوئة للاكليروس . الا ان الكتاب الـذي صدر قبـل «الامبـراطـوريـة الايطـاليـة» ويحمل عنوان «حقوق الفنانين التي يقترحها المستقبليـون الايطـاليـون» يوضـح بصـورة جليـة جداً أن الحركة المستقبلية انتهت كحركة سياسية . لقد تحولت نشاطاتها الى حقول الفن ، تاركة حكومة البلد في يد «رئيس المجلس ذي المزاج المستقبلي المدهش» .

كانت تلك المصـاهـرة مع الفـاشيـة ولا تزال العقبـة الكأداء امام تقويم المستقبلية . من المؤكـد ان المستقبليـة ساهمت في رفـد فن الخطابة الفاشي الذي جعل (موسوليني) يقول باعتداد انه «سيثقب معدة البرجوازية الايطالية»[٨] لقد خصص يوم «السبت الفاشي» لالعاب الجمنـاستـك وللتـدريب البـدني .[٩] يمكننـا ان نرجـع الافكـار الاخـرى التي اساءت الى الاهـداف الـوطنيـة الى اصـول مستقبليـة ، افكـار مثـل «ليس من واجب ايطـاليـا ان تملك حامـلات طائـرات مادام (مـوسـوليني) قد بين باعتداد أن ايطاليا نفسها كانت حاملة طائرات عمـلاقـة قادرة على الـوصـول الى البحر الابيض المتوسط»[١٠] واذا رجعنا الى العام ١٩١١ نجـد (مـارينيتي) يقـول في «البيـان السيـاسي الثـاني» : «تملك ايطاليا اليوم شكل البارجة البحـريـة الكبيـرة وقـوتهـا كمـا تملك اساطيل من الجزر الطوربيدية» . وعندما اخذ الانهيار الاقتصـادي اثنـاء الحـرب يظهـر مرة ثانية للعيان ، يبدو ان (موسوليني) اخذ يفكر في تجنب الاضطـرابـات عن طريق بيـع الكنوز الفنية الايطالية ـ وهذا ما ينسجم مع الحلم المستقبلي في تحطيم المتاحف والمعارض الفنية ، وكذلك مع الافكار اللاحقة في المتاجرة بالاعمال الفنية .

من الطبيعي ان تكـون المستقبليـة قد اثـارت نقمـة جمهورها . ففي كل حادث مستقبلي

٨ ـ ايطاليا الجديدة ١٩١٨ ـ ١٩٤٨ ، تحرير ف . چيچيني وكابيلي (روچاسان كاسيانو، ١٩٦٢)، ص ١٠١ .

٩ ـ سي . هبرت ، بنيتو موسوليني (هارموند سورث ، ١٩٦٥) ص ١٥٦ .

١٠ ـ ل . فيرمي ، موسوليني (شيكاغو، ١٩٦١)، ص ٤١٠ .

كان الجمهور يتحول الى جزء من المشهد. لقد اطلق على (مارينيتي) لقب «كافايين اوربا» بسبب قدرته على الاثارة والازعاج. فقد عادىٰ (پاوند) الذي ذكر في احدى رسائله الموجهة الى (جويس) في ٦ ايلول ١٩١٥ أن المستقبلية «تزاوج بين السينما والرسم وبين الاسهال والكتابة»، [١١] مع أن هناك ناقداً ايطالياً يذكر ان (پاوند) قال ايضاً: «لولا المستقبلية لما تيسر خلق الحركة التي بدأتها مع جويس واليوت واخرين في لندن». [١٢]

اشار النقاد الى ان كثيراً من الافكار المستقبلية كانت شائعة في السنوات المبكرة من هذا القرن فقد كتب (پاڤوليني) في العام ١٩٢٤ قائلاً كان هناك نوع من المستقبلية. حتى بدون (مارينيتي). ان توليف افكار المستقبلية والترويج لها عدائياً كانا من الاهمية بمكان. لقد تبنت بعض الحركات تلك الافكار وحاربتها حركات اخرى وبخاصة الدادائية. [١٣] رأى بعض النقاد، عند دراستهم الروائي الاميركي (دوس پاسوس) «ربما يكون اهم اكتشاف حققه المستقبليون هو ادراكهم تشرذم المواد المختلفة ظاهرياً وتناقضها وتفاعلها، ذلك الادراك الذي ساعد على التعبير المباشر عن سرعة الحياة المعاصرة وتنوعها». [١٤]

من المؤكد ان تكنيك مانشيتات الصحف اليومية وكذلك تكنيك «عين الكاميرا Camera Eye» الذي نجده في «الولايات المتحدة الاميركية» لدوس پاسوس، كل هذا يذكرنا بما قاله (مارينيتي) عن الصحيفة اليومية من حيث كونها محصلة يوم واحد من حياة العالم. ربما آن الاوان لتقويم التجارب الادبية والمسرحية للحركة المستقبلية، على ان لا يسمح لاعمال الرسامين والنحاتين في التعتيم عليها كلياً. [١٥]

---

١١ ـ رسائل ازرا پاوند الى جيمس جويس مع مقالات پاوند عن جويس، تحرير ف. ريد (لندن، ١٩٦٨)، ص ٤٣.

١٢ ـ أ. فراتيني، توماسيو انكاريتي (روجاسان كاسيانو، ١٩٥٩)، ص ١٠٢. في البيان الموسوم بـ «الرواية التوليفية» الذي نشر في العام ١٩٣٩، اتهم مارينيتي (بروست) و (جويس) بانهما «لوثا كلماتنا الحرة المتآلفة والديناميكية التي تحدث في آن واحد وحولاها الى اسهال مكتوب». اوبرا ف. ت. مارينيتي، تحرير ل. دي ماريا (فيرونا، ١٩٦٨)، الجزء الثاني، ص ١٩٣.

١٣ ـ هـ. رجر، الدادائية (لندن، ١٩٦٥)، ص ٢١٧.

١٤ ـ ي. دي. لاوري، «فن مانهاتن الحيوي»، مقال منشور في منشورات جمعية اللغة الحديثة «PMLA»، المجلد ٨٤، العدد ٦، تشرين اول ١٩٦٩، ص ١٦٢٨.

١٥ ـ كتبت هذه المقالة قبل افتتاح «معرض المستقبلية الايطالية» في تشرين الثاني ١٩٧٢ الذي نظمه «مجلس الفنون الاسكتلندية والفنون الشمالية».

قائمة بتواريخ ظهور البيانات الرئيسة للحركة المستقبلية :

اذا اردت الحصول على قائمة اوفى واكثر تفصيلاً من هذه القائمة فارجع الى : سي . باومكارث، تاريخ الحركة المستقبلية (راينبك، ١٩٠٦)، ص ٢٩٩ وما بعدها. واذا اردت المزيد من التوثيق، فارجع الى : «ارشيف المستقبلية»، تحرير م . د. كامبيلووت . فيوري، مجلدان (روما ١٩٥٨).

١٩٠٩ ـ «البيان المستقبلي»، مارينيتي

«دعنا نقتل ضوء القمر»، مارينيتي

«البيان السياسي الاول»، مارينيتي

١٩١٠ ـ «بيان الرسامين المستقبليين»، بوچيوني، كارا، روسولو، بالا وسيڤيريني .

«البيان الفني للرسامين المستقبليين»، بوچيوني، كارا، روسولو، بالا وسيڤيريني .

«ضد مدينة البندقية السلفية»، مارينيتي، بوچيوني، كارا وروسولو.

١٩١١ ـ «البيان السياسي الثاني»، مارينيتي .

١٩١٢ ـ «البيان الفني للادب المستقبلي»، مارينيتي .

«مقدمة لفهرس المعارض التي اقيمت في باريس، لندن، برلين، بروكسل، ميونخ، هامبورك، ڤينا . . . الخ» وقعه بوچيوني، كارا، روسولو، بالا وسيڤيريني .

١٩١٣ ـ «تحطيم النحوـ الخيال اللاسلكي والكلمات الحرة»، مارينيتي .

«البيان المستقبلي [الموجه] ضد مونمارت» ماكد يلمارل ومارينيتي .

«مسرح المنوعات»، مارينيتي .

«البرنامج السياسي المستقبلي»، مارينيتي، پوچيوني، كارا، روسولو.

«العداء المستقبلي للتراث»، ابو لونير.

«رسم الاصوات، الضوضاء والروائح»، كارا .

ظهور العدد الاول من مجلة (لاسيبرا) التي كان يحررها پيپيني وسوفيچي .

١٩١٤ ـ «الابهة الميكانيكية والجبرية والحساسية العددية»، مارينيتي .

«اوزان العبقرية الفنية»، ومقاييسها واسعارها، كوراديني وسيتميلي .

«هندسة العمارة المستقبلية»، سانتيليا.
«مستقبليتي»، پاپيني.
«الرسم والنحت المستقبلي»، بوچيوني.
«التكعيبية والمستقبلية»، سوفيجي.
«فن انكليزي حيوي»، مارينيتي ونيڤنسون.
١٩١٥ ـ «الحرب هي العلاج الوحيد للعالم»، مارينيتي.
«المسرح التوليفي المستقبلي»، مارينيتي، سيتيميلي، كورا.
«اللوحات الحربية»، كارا
«كبرياء ايطالي»، مارينيتي، بوچيوني، روسولو، سانتيليا، سيروني وپياتي.
١٩١٦ ـ «السينما المستقبلية»، مارينيتي، كورا، سيتيميلي، جينا، بالا، چيتي.
«دين السرعة الجديد»، مارينيتي.
ظهور العدد الاول في مجلة (ليتاليا نوتورستا) تحرير كورا وسيتيميلي..
١٩١٧ ـ «بيان الرقص المستقبلي»، مارينيتي.
١٩١٨ ـ «بيان الحزب المستقبلي الايطالي»، مارينيتي
ظهر العدد الاول من مجلة (روم فيوچرستا)،
تحرير مارينيتي، سيتيميلي وكارلي.
١٩١٩ ـ «الديمقراطية المستقبلية»، مارينيتي
١٩٢٠ ـ «ما بعد الشيوعية»، مارينيتي.
١٩٢١ ـ «اللمسية»، مارينيتي
«مسرح المفاجآت»، مارينيتي.
١٩٢٤ «المستقبلية والفاشية»، مارينيتي
«بعد المسرح التوليفي ومسرح المفاجآت، سنخترع مسرحاً مطلقاً يعادي القضايا النفسية ويتضمن عناصر نقية ملموسة»، مارينيتي.

د ـ المستقبلية الروسية

ج. م. هايد

في قصيدته البارزة التي كتبها في عام ١٩١٥ والموسومة بـ «سحابة في سروال» منح فلاديمير مايـاكـوڤسكي (Vladimir Mayakovsky) ، صاحب اكبر موهبة تجديدية في الحركة المستقبلية في الادب الـروسي ، نفسـه لقب «زرادشت زماننا الصخاب» . لم يكن ذلك اللقب الضخم هو اللقب الـوحيـد الـذي اعطـاه لنفسـه ، فقـد منح نفسه ايضاً لقب «المسيح الملهم» . الا ان اللقب الاول هو الانسب له : كان (مـايـاكـوڤسكي) عرافـاً منشقـاً ذا موقف تنبئي . لقد دشن رسميـاً ، اوبالاحـرىٰ اخترع ، عهداً جديداً وانشد مرثية العالم القديم . كانت لماياكوفسكي الرغبة الشديدة نفسها التي كانت لنيتشه في نبذ نفايات الماضي وفي التطلع الى كل ما هو جديد . كان متحمساً للسيطرة على الجوانب الحدسية والسلبية في شخصيته دون ان يلتفت الى ما سيكلفـه ذلـك من ثمن . لقـد صب (مـايـاكـوفسكي) جام غضبه على جيل الرمزيين الـذين سبقـوه وعلى ادبهم القـائم على التلميح وعلى تصوير الفروقات الضئيلة التي تكاد لا تدرك في اللون او المعنىٰ (Nuance) ذلـك الادب الـذي لم يصـور سوى الجـانب المنحط من الحضـارة . في الحقيقـة كانت الحـركـة المستقبليـة تدين بالفضل الكبير لـ (نيتشه) . كانت هنـاك حركـات كثيـرة تتسم بالحمـاس (النيتشي) نفسه لنبذ الماضي المنحط وتأكيد فاعلية الارادة الانسـانيـة في وجـه الجبـرية (determinism) والعادات ، الا ان الحركة المستقبلية كانت الحركة الاعنف والاكثر تطرفاً .

اننـا لا نعجب عنـدمـا نرى كثيـراً من النقـاد المعـاصـرين لا يجدون في (مايكوڤسكي) واصدقائه سوى الغلو الفاحش والتطبيل لانفسهم . لم يسع المستقبليون الى ارضاء الناس : لقـد سمي البيـان الشهير الذي اعده (ماياكوفسكي) بمساعدة (خليبنكوڤ) و (كروچونيخ) و

(ديفـد برليـوك) في عام ١٩١٢، سمي بـ «صفعـة في وجـه الـذوق العام». كان ذلك البيان بمثـابـة التعبيـر المـدون عن الصبيـانيـة التي استمرت تقريباً حتى العام ١٩١٧. فقد اعلن (خليبنيكـوڤ) بحـدة انـه «زعيم العـالـم». اما (لاريونوڤ) و(كونچاروڤ)، تلك الموهبتان الكبيـرتـان في فن الـرسم، فقـد طافـا الشـوارع بمـلابس واقنعـة غريبـة مضحكـة. كانت «المسرحيات» تمثل في المقاهي والمطاعم بصورة شبيهة بالاحتفالات الفوضوية الداداثية. كان (مـايـاكـوفسكي) يقوم بنفسه بمهمة اخراج تلك العروض الاعتدائية السمجة وهويلقي الشعـر ويتفـوه علانيـة بهجـر الكـلام، كمـا حدث عندما ظهر في معرض (پتروغراد) للرسم الفنلندي في عام ١٩١٧. وعلى الرغم من كل ذلك نجد (بورسي باسترناك)، الذي يمتلك تكـوينـاً شعـريـاً مختلفـاً يجعلنـا ابعـد ما نكـون عن اتهامه بالتحيز، يصف لقاءه الاول مع (مـايـاكوفسكي) في عام ١٩١٤ بطريقة توحي بان (ماياكوفسكي) يمتلك طاقة ابداعية كبيرة تتجاوز تكتيك المصادفة (Shock - tactics). فقد وصفه بطريقة منعمة بالتحسس والعدالة: [1]

جلس على الكـرسي كأنـه جالس على مقعـد الدراجة الهوائية فقد كان منحنياً الى امـام وهـو يقطـع لحم العجـل ويلتهمـهُ. اخـذ يلعب الورق وهو يزوغ بعينيه يميناً وشمالاً من غير ان يدير راسه. بعدئذ اخذ يتمشىٰ بوقار في شوارع (گزنتسكي) وهو يدنـدن بصـوت جهـوري رنان صادر من انفه يدندن بمقاطع مأخوذة من اعماله ومن اعمـال غيـره. قطبَ جبينـه وشـرع يقـرأ بصوت عال سريع كسرعة عربة التزحلق. ادرك أن الاوان قد آن ليتحرر من القيود وليطلق العنان لسجيته. كانت الطريقة التي يسيـر بهـا توحي بانـه توصـل الى قرار لا بـد من تنفيذه، لقد قرر انه انسان عبقري. ادهشه ذلك القرار، الا انه ظل ملتزماً به في كل الاوقات وقد كرس كيانه لتجسيده من دون اية رجعة او رحمة.

ان صورة الـدراجـة الهـوائيـة جاءت في محلهـا، فهي توحي بولـع المستقبليين بالحركة السـريعـة وبـالانـدفـاع نحـو افـاق المستقبـل، انـه الانـدفاع نفسه الذي نجده في قصائد (مـارينيتي) المبكـرة التي كتبهـا في العـام ١٩٠٥. ان حركـات (مـايـاكـوفسكي) البشعـة والسـريعـة تعكس، كمـا هي الحال بالنسبة الى اعمال المستقبليين الايطاليين ايقاع الحياة

---

١ ـ بوريس باسترناك، حسن السلوك (١٩٣١)، ترجمة جورج ريڤي.

المدينية المعاصرة التي تمتاز بعدم التواصل. ان هذا الاندفاع الآلي يحرر الطاقات ويدفع الانسان الى امام من اجل اختراق الزمان والمكان. يقول (ماياكوفسكي) في كتابه الموسوم «كيف يصنع الشعر» (١٩٢٦): [٢]

اذا اردت ان تكتب عن الرقة في الحب عليك بركوب الحافلة رقم (٧) من ساحة (لبيانسكي) والتوجه الى ساحة (نوكين). ان ارتجاج الحافلة المروع هو احسن ما يوضح لك سحر الحياة.

يمكن للعواطف الانسانية ان تجسد وتحرر مما اسماه (ماياكوفسكي) بـ «ارتعاش وخفقان» الشعر الرمزي والانحطاطي بحسب علاقتها بديناميكية المدينة وهذا يتم عن طريق اتباع تكنيك اللوحات المستقبلية مثل لوحة «ضوضاء الشارع تنفذ الى البيت» لـ (أمبيرتو بوشيوني) او لوحة «ارتجاجات السيارة» (١٩١١) لـ (كارلو كارا). اننا نجد في هاتين اللوحتين عدم التواصل العنيف الذي يهاجم المشاعر ويشوهها. صحيح اننا لا نجد الكثير من اللوحات الروسية التي تستعمل مثل هذا التكنيك، الا ان لوحة «راكب الدراجة» (١٩١٣) لـ (ناتاليا كونچاروڤا) ولوحة «مسن السكين» (١٩١٢) لـ (ماليڤچ) هما الاقرب الى هذا التكنيك. ان عبارة (ماياكوفسكي) التي سلفت تظهر ايضاً ذلك النوع الغريب من النزعة المادية الذي قاده الى الاستسلام للقادة البلاشفة ومن ثم جعلته كما هي القادة، ينتمي الى الوعي الثوري. ان المكننة لا تصوغ قدرة الانسان على الادراك الحسي حسب (كما هي حال الانطباعيين) بل حتى وعيه، كانت المستقبلية الروسية، على خلاف نظيرتها الايطالية لا تمكنن الانسان بقدر ما تمجده كقاهر للطبيعة وبالنسبة الى الروس آنئذٍ كان للمكائن التي كانت بدائية مقارنة بالمكائن في الغرب في ذلك الوقت، دور ثوري في المجتمع، وقد انعكس ذلك الدور في الفن، وهذا ما يميزها عن سيارات السباق العصرية التي اطراها (مارينيتي)، وهذا ما يميز ايضاً الحركة المستقبلية الروسية عن نظيرتها الايطالية سياسياً.

كانت البلشفية كما اشار الى ذلك المستقبليون بحماس تقريباً، حركة تشبه حركتهم من حيث انها تسعىٰ الى الامساك بالمستقبل وربطهِ بعجلة الحاضر ذي الايقاع البطيء والمتثاقل. ان صورة عربة التزحلق المثيرة التي استعملها (باسترناك) تصور رجلاً نفذ صبره

٢ ـ ڤلاديمير ماياكوڤسكي، كيف يصنع الشعر (لندن، ١٩٧٠)، ترجمة ج. م. هايد.

حيـال التخلف في روسيـا وتـوحي ايضاً بعدم جدوائية التراث الادبي البالي . كما انها توحي بالخطر الاكيد أيضاً. قال (ليون تروتسكي) بكل وضوح في كتابه الموسوم «الادب والثورة» (١٩٢٤). «توجد النهلستية البوهيمية في مبالغة المستقبليين في نبذ الماضي ، الا ان ذلك النبـذ لم يكن ثوريـاً بروليتـاريـا» . غير ان الشيء الذي لا يمكن انكاره هو ان الثورة صاغت اعمـال المستقبليين وان تلك الاعمـال (عبـر فن الدعاية الذي كان متنوع الاشكال وغالباً ما كان ذا مستوى فني رفيع) أدت دورها في صياغة الثورة. لقد كان لـ (مایاكوفسكي) دورهُ في الاستثـارة قبـل عام ١٩١٧ بمـدة طويلة ، حتى عنـدمـا كان لا يزال في سن التلمـذة. وكان يمتلك الشعـور الثـوري بازالة التخلف الاقتصادي النابع والمدعوم في النظام الاستبدادي . يذكر في سيرته الذاتية الطريفة التي كتبها على عجل في عام ١٩٢٨ واسماها «انا نفسي» أنه عندما كان طفلاً كان يتمتع بالنظر الى أعمال الامير (ناكاشيدز) الخشبية المضاءة بالمصابيح ليـلاً . وجعلتـه تلك الاعمـال ينبـذ الحـركـة الطبيعيـة ويدرك عظمة الكهرباء ، اذ اصبحت الطبيعة «ليست عصرية بما فيه الكفاية». ان التكنيك المبكر الذي اتبعه في الدعاية لنفسه والـذي كان متطـوراً في الايـام المـزدهـرة للمستقبلية المبكرة ، اتخذ ذلك التكنيك اسلوب المنـابـر من اجـل توصيـل حقائق الاشتراكية والشعر الى اوسع الجماهير من دون اي تبسيط فج ، وقد حقق له ذلك الاسلوب النجاح الكبير. لقد اعتمد في اسلوبه ومفرداته على كلام العـامـة (لاسيمـا اهـل المـدينـة) وعلى الاغـاني الشعبيـة . وقلب بذلـك قول (مـالارميـه) المشهور، لانه اخذ يصغي لهجة رجل الادب وليس لهجة القبيلة يشخص (مایاكوفسكي) ، في كتابهِ الموسوم «كيف يصنع الشعر» المشكلة بهذه الصيغة :[٣]

> لقـد نشـرت الثورة لغة الجماهير على عواهنها في الشوارع . اصبحت اللغة العامية لسكـان الضـواحي تسيـل في شوارع مراكز المدن . واخذت مفردات لغة المثقفين الـواهنـة مثـل «مثـالي» ، «مبـادىء العـدالة» . . الخ والتي يهمس بها في المطاعم تداس بالاقدام . يوجد الان عنصر لغوي جديد ، لكن المشكلة هي كيف يتسنىٰ لنا تحويله الى عنصر شعري؟ . . كيف نكون قادرين على ان نخضع اللغة المنطوقة للشعر وكيف يمكننا استخلاص الشعر من اللغة المنطوقة؟

---

٣ ـ المصدر نفسه .

الا ان مايـاكـوفسكي أصبـح في ذلـك الـوقت بعيداً عن الايام الاولى للمستقبلية . تظهر تعليقـاتـه التي سلفت درجـة من الانتمـاء الى الـدولـة الاشتـراكية لم يستطعها المستقبليون الاخـرون . ان دراستنـا اعماله تساعدنا على تتبع مَجرىٰ المستقبلية منذ اصولها الاولى الى ان تطورت واصبحت حركة تجريدية اكثر عقلانيه ، وتساعدنا أيضا على تشخيص البصمات التي تركتها تلك الحركة على الهندسة المعمارية وعلى التصاميم الهندسية . الا ان كثيراً من المـوالين لمـا يسمى بـ «المستقبليـة التكعيبيـة Cubo - Futurism »[٤] كانوا على درجة في الفوضىٰ حتى انهم لم يتمكنوا من توطين فنهم على الاشتراكية . لقد سبقت المستقبلية الثورة ، كما قال (تـروتسكي) بحق . امـا انتمـاء (مـايـاكـوفسكي) المتعمـد الى الثـورة فلم يغيـر واقـع المستقبلية كحركة . لقد ترك انشقاق المستقبلية عن التراث احتمالات سياسية متعددة ، كما حدث للمستقبلية الايطالية التي انجذبت ، في الواقع ، الى الفاشية .

ـ ٢ ـ

ان القضيـة المـركـزيـة لجماليات المستقبلية هي السعي لتطهير الكلمة نفسها من طلاء التراث الادبي . نجد احدىٰ الطرائق التي يتم بها ذلك في المقطع الذي كتبه (ماياكوفسكي) وسبق ذكـره . امـا الطـريقـة الاخرى فكانت الاصرار على الاستقلال الذاتي للكلمة وللنص الادبي . فاذا تعـارض الحـل الاول مع فرضيـات الحـركة الرمزية ، التي تحاول اكتشاف قوة التـرابـط والتلميـح في اللغة يكون الحل الثاني مرتبط بمقولة (مالارميه) المشهورة والموجهة الى (ديكا) : «القصائد ، ياعزيزي (ديكا) ، لا تستخدم الافكار بل الكلمات» . يحرر الشاعر الكلمات من شوائب الحديث اليومي ثم يدخلها في البناء المتحرر لنصه . ففي الوقت الذي كرس فيـه الـرمـزيون فنهم لاصلاح العالم الساقط عد المستقبليون العالـم ، واللغة اللصيقة به ، ليس ساقطاً ، بل مطهراً . ان القصيدة المستقبلية قصيدة فعالة ـ انها المثقب الذي يثقب الحجر ويظهر المعدن الثمين . لقد اوصىٰ (مارينيتي) بان ينبغي للشعراء أن يستعملوا مصدر الفعـل فقـط «لكي لا يتحـدد الفعـل بعـامـل واحـد : ان ادراكنـا الافعـال اكثـر من ادراكنـا

---

٤ ـ وثق ڤلاديمير ماركوف توثيقاً كاملاً الجوانب المستقبلية المختلفة في كتابهِ القيم المعتمد الموسوم المستقبلية الروسية (لندن، ١٩٦٩).

الفاعلين» . وهكذا اكد ما يسميه (اورتيكا كاسيت) بـ «تجريد الفن من الصفات الانسانية» . ان مفهوم الشخصية قد تغير، كما يقول (هـ. د. لورنس) في رسالته المشهورة الى (ادوارد كارنت) (حزيران ١٩١٤) التي عبر فيها عن اهتمامه بفلسفة (مارينيتي).في فسيولوجيا المادة. لقد حَبَّر (مارينيتي) العديد من اعماله على صفحات ليس فيها اثر للنحو الانساني ، بل كانت مليئة بالابتكارات الطباعية ، وقد كونت تلك الصفحات وحدة مرئية اصيلة . وبالاسلوب نفسه ظهر الكثير من قصائد (ماياكوفسكي) في مجلدات مليئة بالابتكارات الطباعية والشكلية التي قام بها اما هو نفسه حيث كان يعرف الكثير عن فن النقوش والتصوير الفوتوغرافي ، او احد اصدقائه . وهكذا . اخذت الكلمات تلهو وتمرح على الصفحات لتعطي وظائف جديدة كما هي حال أعمال مارينيتي . فالكلمات تنمو وتنمو ثم تتلاشىٰ الى لاشيء ، واحياناً تشكل اشكالاً ونماذج تضرب بالمضمون عرض الحائط ان الفن المستقبلي هو، في احيان كثيرة ، صياغة جديدة للاعمال الفنية السابقة ، تلك الصياغة التي كان يحلم بها (ڤاكنر) .

ان الهجوم على النحو وتأكيد الخصائص التصويرية والصوتية للكلمات هو هجوم على الكتب التي هي صفوف من الكلمات المندفعة بانضباط كبير عبر الصفحات التي اصبحت السمة البارزة للاتصال بين افراد المجتمع الاوربي . لقد طالب المسرح المستقبلي في روسيا وفي ايطاليا (جدير بالذكر ان المستقبلية كانت كلها مسرحاً بطريقة اوباخرى) بمشاركة المشاهدين الكلية في المشهد من غير ان يربطوا انفسهم بالنص . وينطبق الشيء نفسه على شعرهم الذي طالب بمشاركة القراء في صناعة النص (وإن لم يعطوا القراء ذلك القدر من الحرية التي اعطاها اياهم الداداثيون الذين سبقهم المستقبليون في هذا) . كان الشعر الكونكريتي (Ferroconcrete Poetry) الذي كتبه (ڤاسيلي كافسكي) (١٨٦٤ - ١٩٦١) مصنوعاً من غير تدبر او هدف معين ، شأنه شأن القصائد الحديثة الكونكريتية او فن التهريج . يمكن لهذا الشعر ان يقرأ او «يمثل» بطرق شتىٰ وفي كل مرة يكشف عن معنى مختلف عن سابقه . ان قصيدة «تعويذة عن طريق الضحك» (١٩١٠) لـ (ڤيليمر خليبنيكوڤ) هي احدى القصائد التي تحرر الكلمة ومن ثم القارىء . تأخذ هذه القصيدة كلمة (سميخ Smekh) التي تعني «ضحك» وتجعلها تؤدي التمارين الاكروباتيكية الخارقة عن طريق استغلال جذر هذه

الكلمـة وتصـريفـه من اجل بناء لا وجود لاكثره في القاموس. انها اقرب ما تكون الى تمرين في علم الصـرف منـه الى علم الـدلالـة. وهي تستغل عملية تكوين الكلمات المميزة للغة الـروسيـة. ان اسلوب الالعـاب السحـريـة فيهـا اقـرب الى الاسلوب الذي يتبعه «الشامان Shaman»، ذلـك الطبيب السـاحر الذي اصبح نظيراً للشاعر المنتمي الى الحركة المستقبلية في روسيـا، فكـلاهمـا يستغـل كل ما هوبدائي من اجـل تحقيق اغراضه. لا يمكننا بطبيعة الحـال، تجـاهـل عنصـر الاثارة في هذه القصيدة، انها كالطيارة التي تطير من تحت جسر. كان المستقبليون مولعين بمثل هذه الاعمال الجريئة والسخيفة في آن واحد من اجل جعل الاخرين يوصفونهم بالحداثة. كان (خليبنيكوف) واحداً من الموقعين على البيان المعروف بـ «صفعـة في وجـه الـذوق العـام» وكان لتلك المجموعة من المستقبليين اهداف مشتركة، وإن لم يكن من المستبعد، ان يكون الهجوم على اللغة في هذه الوثيقة من (ماياكوفسكي) و (بـرلـك). طالب البيـان باعطـاء الشعراء الحق في «رفد مفردات الناس بالكلمات المبتكرة والملفقة. . . واعلان الكراهية غير المحدودة للغة التي ورثناها».

وكتب (خليبنيكوف و (كرچونيخ) ايضاً بياناً اسمياه «الكلمة بحد ذاتها» (١٩١٣)، واردفهُ (كـرچـونيخ) ببيان اخر اسماه «بيان الكلمة بحد ذاتها». يماثل البيان الاول بيان (مارينيتي) الموسوم «حديث في الحرية»، وبخاصة في الاهداف. كان للايطاليين حس متطور بالفنون التشكيليـة، وكـانت حركتهم المستقبليـة في صراع مع الحضـارة الايطـاليـة المتخفية. اما الروس فقد اكدوا التأثيرات المسموعة والمنطوقة واعتمدوا على الشعر الشعبي وعلى اسطورة (سكثيـان)، تلك الظـاهـرة المعقـدة التي لا نستطيـع ـ لضيق المجـال ـ الا ان نعرفها بأنها النـزعـة القـوميـة المتطـرفـة والغـامضة التي تتطلع الى انتصار القوىٰ اللاعقلانية والبدائية، المتمثلة بشعـوب (السكثيـان)، على المادية والعقلانية الاوربية ومن هنا جاءت (الشامانية) التي سبق ان اشرنا اليها والتي يمكن للقراء غير الملمين بها ان يتحسسوها في بالية «شعيرة الـربيـع» (١٩١٣) لستـرافنسكي. يبـدأ البيـان الاول الـذي سبق البيانين اللذين ذكرناهما باعطاء امثلة من الاصوات التعبيرية في الشعر. ان اكثر الامثلة تجريداً وشهرة هو هذا الذي سطره (كرچونيخ): [٥]

---

٥ ـ طبع فلاديمير ماركوف النص بالحروف الانكليزية في كتابه المستقبلية الروسية (لندن، ١٩٦٩).

دربل إشكل
اوبشكر
سكم
في سوبو
رل يز

هذا هو النص الكامل الذي لايدل على اي معنى في اللغة الانكليزية (اوعلى الاقل هكذا كان قد ترجم النص الى اللغـة الانكليـزيـة) ولا في اللغة الروسية، وان كانت الاصوات في اللغـة الـروسيـة توحي بعدد من الكلمات المحتملة اوبعدد من الوحدات الصوتية (مورنيم) التي يمكن استخراجها من تلك الاصوات.

لقـد عد الكـاتب تلك الاصـوات اصـواتـاً روسية خارقة (بعض تلك الاصوات لا يمكن العثـور عليهـا خارج اللغـة السـلافية). اراد (خليبينيكوف) و(كرچوينخ) ان يؤكدوا، بحجة الانـدفـاع (السكثيـاني) نحـو نبـذ التأثيـرات الاوربية، أن هذه القصيدة اكثر روسية من كل اعمـال (بـوشكين). وعـد (بـوشكين)، الـذي هو اكبـر الشعراء الروس على الاطلاق، في «صفعــة في وجــه الـــذوق العــام» من اوائـل الكتـاب الـذين يجب «ان يرمـوا من سفينـة المعاصرة»، وهذا شبيه بتأكيد (باوند) أن لا حاجة لك في القراءة عن شكسبير لانك تستطيع ان تعثر على كل ما تريد ان تعرفه من «الاحاديث المملة». يجب ان تكون لغة الشعر «لغة ما وراء العقل transrationol» ويجب ان تحرر من أشكال المنطق الصارمة التي نسبت الى الفكر العربي منذ زمن «دستويفسكي» على الاقل: على قواها الصوتية التعبيرية ان تكون مؤثرة من دون اي تدخل مباشر للمفاهيم، اذ ان مثل هذا التدخل يبدد الطاقات. يمكن ان يقارن مثل هذا التأثير بـ «التسامي المادي» الذي نادىٰ به (بوشيوني). ويكون هذا الرأي كذلك صدى لافكار (مارينيتي) التي طرحها في كتابه الموسوم «احاديث في الحركة» (١٩١٢) الذي اكد فيه تحـريـر الكلمـة من التقييدات التراثية التي تقتل المعنىٰ من اجل تسهيل مهمة الاتصال المبـاشـر بين خيال «لا سلكي» واخر. يجب ان تكون الاصوات المنتجة متنافرة لكي تلفت انتبـاه القـارىء ولكي، وهـذا هو المهم، تتنـاغم مع نشـاز ارواحنا، كما يقول (كرچونيخ). ليس هناك من انسجام يعادل الانسجام الحاصل بين متناشزين، ذلك الانسجام الذي يترك

مردوداً ديناميـاً يمكن العثـور عليـه في النظـريتين التصـويـرية والدوامية. نجد في ثنايا هذا البيان، شأنـه شأن البيانـات الاخـرىٰ، ولع خاص بتشريع القوانين. في عام ١٩١٣ شرع قانـون (اوبالاحـرىٰ مسـرحيتـان) عرضتـا في مدينة (سان بترسبورغ) التي شهدت الاعمال المـوهـوبـة لتلك المجمـوعـة، والمسـرحيتـان همـا: «ڤلاديميـر مايـاكـوفسكي: مأساة» لمـايـاكـوفسكي و«الانتصـار على الشمس»، تلك الاوبـرا الخـارقـة التي كتبها (كرچونيخ) وأعدها (ڤالڤج) للمسرح وكتب (خليبنيكوڤ) مقدمتها.

نجـد في احـدى القصـائـد المتأخرة التي كتبها (ماياكوفسكي) ووضع لها عنوان «مغامرة خارقـة قام بهـا ڤلاديميـر مايـاكـوفسكي في كوخ صيفي» (١٩٢٠)، نجد في هذه القصيدة صدى لمـوضـوع تلك الاوبـرا الـرئيس. تدور الحـركـة المستقبليـة في محور رئيس الا وهو الانتصـار على الـزمن. لقـد تصـور المستقبليـون أن هذا الانتصـار لا يتم عبـر الـرجوع الى المـاضي، كمـا فعـل (بـاونـد) و(اليـوت)، بل عبـر الانـدفـاع نحو المستقبل. في قصيدة (مـايـاكـوفسكي) نجد الشاعر وهو يدعو الشمس الى قدح شاي لكي يعوق شروقها وغروبها الابـديين اللذين ملهمـا الشـاعـر. وتعتـرف الشمس عبـر مجاز شعـري مطـول، بان (مياكوفسكي) يكدح اناء الليل واطراف النهار من اجل صنع پوسترات دعائية. وستولد تلك الپـوسترات الضـوء والـدفـء اللذين سينثـران كمـا تنثر حرارة الشمس. توضح هذه العملية انتصـار الارادة الانسـانيـة على الطبيعـة. في الاوپرا التي كتبها (كرچوينخ) في عام ١٩١٣ وقـدمَ فيهـا (مـالڤـج) احسن تصـاميمه التجريدية، نجد الرجال الاشداء القادمين من ارض المستقبـل مع فريق من الـريـاضيين بالاضـافـة الى طيار شجاع يدحرون الرجل المشاكس والـرجـل ذا النـوايـا الشـريـرة وشلة من الشخصيـات التاريخية. وتبدأ بعدئذ الفئة المنتصرة بتمجيـد عالم مستقبلي محـرر من الـزمن. هنـا تبـدو المسألـة كأنهـا خليـط من التعبيـريـة والستالينية. في الحقيقة مادامت الاوپرا مليئة بالصفير وبالاصوات الغريبة التي جاءت على غرار اصـوات قصيـدة «دربل اشكـل» وما دام الفعل المسرحي مشوب بالفوضىٰ التي تجعل متابعة الاحداث مستحيلة فقد تحولت (الاوبرا) الى مشاهد تثير الضحك اكثر من الخوف. يسجـل (تـومـاشيڤسكي) ذكرياته عن اول ليلة عرضت فيها الاوبرا (مجلة «تير»، العدد ٤، ١٩٣٨) قائلاً: يمكن تذوق الاوبرا اذا ما عدت نوعاً من السيرك الذي تتلاشىٰ فيه الحواجز

بين الفن الرفيع وفن (الفودڤيل)، وذلك بسبب العراك الصاخب الذي عم الاوبرا. يبدو ان امزجة المشاهدين كانت رائقة في بداية العرض، الا انهم ضجروا عندما بدأت الاوبرا توجه الاهانات المباشرة اليهم. كانت اوبرا «الانتصار على الشمس» دعاية مدروسة للمستقبليين انفسهم.

- ٣ -

بعد الثورة سيطر المستقبليون، فترة قصيرة، على الحياة الثقافية السوڤيتية ولم يكن ذلك بسبب عدم وجود حركات طليعية اخرى تهدد سيادتهم، فقد كان العقد الثاني من هذا القرن في روسيا وفي كل مكان يعج، بصورة خارقة، بالتجارب الفنية. والحق كانت سيطرتهم تعزىٰ الى جهود (مایاكوڤسكي) الموهوب والملتزم سياسياً. لقد وضع طاقاته التي لا تعرف التعب (ونظرياته في علم الجمال الديالكتيكي المتطور التي يمكن مقارنتها بنظريات «برخت») في خدمة البلاشفة انطلاقاً من كونه شاعر النظام الجديد والمروج له. نشرت مجلة «اسكستڤو كوميوني» التي ظهرت في الظروف الشاقة التي واجهتها الحركة الشيوعية وشارك في تحريرها (مایاكوڤسكي) وكذلك الكاتب اللامع (اوسب برك) ذو الثقافة النظرية، نشرت تلك المجلة، التي لم تعمر طويلاً، في عددها الاول الصادر في العام ١٩١٨ قصيدة بعنوان «تعليمات الى جيش الفن» لمایاكوفسكي. في هذه القصيدة يدعو الشاعر المستقبليين الى الالتحاق بالبلاشفه والى توحيد جهودهم السياسية والفنية بغية دحر قوى الماضي. لم يستجب المستقبليون لتلك الدعوة وبخاصة المجموعة التي كانت قريبة روحياً من الحركة الرمزية امثال (شير شينيڤيچ)، مترجم اعمال (مارينيتي) الى اللغة الروسية، و(ايگور - سيڤيريانن)، مؤسس ما يدعىٰ بالحركة المستقبلية الذاتية (Ego - Futurism) تمييزاً لها من المستقبلية التكعيبية لمایاكوفسكي. لقد طالب (برك) بان يكون الفن ملموساً وغير مثالي وبأن يدرج الابداع الفني في صنف الانتاج المادي (نجد هذه الافكار في كتاب «كيف يصنع الشعر» لمایاكوفسكي) وطالب ايضاً بان ينظر الى الفنان كعامل وليس كبطل (كما كان يعده الرومانسيون والرمزيون). لقد مهدت هذه الافكار الطريق لظهور النظرية الزائفة للطليعيين التي استمر طوال فترة العشرينات. استمرت (برك)

في استعمـــال مصطلح «المستقبلي» حتى بعـــد ان اصبـح ذلـك المصطلح مشكـوكـاً فيـه سيـاسيـاً. لقـد استغلت المصطلحـات الثورية من اجل الدفاع عن التجريد في الفن. وفي الوقت نفسه ظهرت مدرسة «عملية» في النقد والتنظير يطلق عليها اليوم اسم فضفاض شامل الا وهـو الشكـلانيـة (Formalism). لقد جاءت تلك المدرسة استلهاماً للعلوم اللغوية الجديدة التي جاء بهـا (سـوسيـر). وعـدت تلك المدرسة التجارب اللفظية التي قام بها المستقبلـ ـ (جـديـر بالـذكـر أن اعضاء المدرسة كانوا وثيقي الصلة بهم) تحدياً ضرورياً لطرائق الـ ـ الادبي البـاليـة، وعـدوهـا كذلـك اسـاساً لطرائق النقد الحديث ولنظرية الادب عا. لاشـك في ان اشهـر مقـال كتب بهـذا الصـدد هو مقال (رومان ياكوبسون) الموسوم «الشعر الـروسي الاحـدث» الـذي نشـر في عام ١٩١٩ واعيـد طبعـه في عام ١٩٢٠.[٧] كتب (يـاكـوبسـون) ذلـك المقال عندما كان لا يزال عضواً في «حلقة موسكو اللغوية» (هاجر فيما بعد الى براغ حيث اعاد طبع ذلك المقال، ومن ثم سافر الى اميركا). من المفيد توضيح، وان باختصار العلاقة بين الشعر المستقبلي والنقد الشكلاني.

يعتقـد (يـاكوبسون) بان الشعر الروسي «الاحدث» هو الذي ابد ـمى بـ «الحركة المستقبلية»، وان كان قد رفض تحديد اهداف تلك الحركة عامة. ـ ـسهد باستحسان بمقولة (خليبينيكوف) ان «موطن الفن هو المستقبل». وانطلق من هذه المقولة لتحليل عملية التجـديـد (كـالتجديد الذي اتىٰ به (بوشكين) والذي لم يرق ياكوبسون) وكيف ان التجديد يتحول بفعل الزمن والتقاليد الى شيء مألوف. انطلق كذلك من تلك المقولة ليحلل كيفية تحـول الشعـر المعاصر والقديم الى شعر جديد، وقد اعتمدت في هذه النقطة الاخيرة على شعـر (خليبنيكـوف) الـذي حلله تحليلاً لغوياً تفصيلياً وعده نموذجاً يحتذىٰ. لقد تعامل في ذلـك المقـال مع لغـة الشعر كلغة سامية (Metalanguage). اما «المضمون» فقد انكر اي وجود مميز له، وهو بهذا شبيه بـ (ي. أ. رتشاردز). فالمضمون بالنسبة اليه لا يأتي بشيء سوىٰ ما

---

٦ ـ يمكن ان تجد استعراضا شاملاً وجيداً [لهذه الحركة] في: فكتور الرج، الشكلانية الروسية: تاريخها ومبادئها (لاهاي ١٩٦٩).

٧ ـ يوجـد النص الـروسي وما يقابله باللغة الالمانية في كتاب: النصوص الشكلانية الروسية الجزء الثاني، تحرير وولف ـ ديتر ستيمبل (ميونخ ١٩٧٢).

اسمـاه بـ «البـاعث» على اشكال لغوية جديدة ـ صوتية، نحوية، ايقاعية . . . الخ . فتكون اذن تحليـلات التجـديـد القـائمة على المسببات الخارجية او الاجتماعية الخاطئة . وهكذا اخذ (ياكوبسون) بالمغايرة بين «التحقيق الصحفي reportage» الانطباعي الكاذب لمارينيتي (جدير بالذكر أن مصطلح «تحقيق صحفي» لا يعود لي، انما استعمله ياكوبسون نفسه) في تجـديـد الاشكـال الادبيـة الناتجة من ضغوط الاشكال الجديدة للوجود سواء كانت اشكالاً خارجيـة اوداخليـة وبين ادعـاء (كـرچـونيخ) أن شكلاً جديداً نابعاً من داخل اللغة الشعرية يمكن ان يولد مضموناً جديداً، ومن ثم عالماً جديداً. وعلى هذا الاساس من المقارنة يميز (يـاكـوبسـون) بين ما اسمـاه بالنظـام اللغـوي الشعـري (نظـام الشعـراء الـروس وبخاصة (خليبينيكوف)) والنظام اللغوي العاطفي او المؤثر لمارينيتي . وهكذا تكون للشعر ميزة طاعة القوانين الجوهرية . اما وظيفة الشعر التوصيلية فيجب ان تقلل الى ابعد حد. يتكون الشعر شأنـه شأن الفنـون الاخـرى، من صياغة «المادة» و«مادة» الشعر التي هي الكلمات . وعليه تعـرف دراسـة الادب بدراسـة الصفات الادبية (Literariness) . لقد اعطت هذه النظرية السيرة الذاتية وعلم النفس والسياسة منازل دنيا .

وفي الحقيقـة، في هذا التـاريخ المبكر لم تعترف النظرية الشكلانية باية مادة تقع خارج النص، ولـم تعتـرف بهـذه المـادة الا بعـدئـذ (وهـذا ما نجـده في كتاب «الماركسية وفلسفة اللغـة»[٢٨] لفـولـو شينوف . ان ما اسماه (ياكوبسون) بـ «عالم العاطفة والتجربة الروحية» هو «تبرير» للغة الادبية .

لقـد اوضـح قائـلاً عنـدمـا سطـر حتى الـرومـانسيـون اعمالهم الاولى كانوا قد استقبلوا كمجـددين في الشكـل وليس في المضمـون وقـد فهم الاخيـر (المضمـون) كتبـرير للاول (الشكـل) . واستشهـد ياكـوبسـون بمـا كانت تنشره المجلات لاثبات رأيه . في الحقيقة ان اعمال (خليبينيكوف) تبتعد عن «تبرير» المحسنات الشعرية «غير العقلانية» عن طريق «بناء الحبكـة»، وانهـا تتجـه صوب «تجريد» تلك المحسنات من دون اي تبرير، كما هي الحال بالنسبـة الى القصص والاغـاني الشعبيـة . ان الصوت (او اي عنصر لغوي اخر) يسيطر على

---

٨ ـ ف. ن. ڤولوشينوف، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة ل. ماتيجكا، ي. ر. تيتونك (لندن ونيويورك ١٩٧٣
طبع الكتاب أول مرة في لينيغراد في عام ١٩٣٠ .

المعنى ويولد الغموض والتطابق وما اسماه ياكوبسون بـ «الانمساخ Metamorphosis»[9]. . . وان الاهتمام بالمادة الشعبية وبناء الحكايات والنوادر وباستغلال هذه المادة «الواطئة» المثيرة، كل هذا يميز الكثير من جوانب أدب تلك الفترة الطليعي (وهذا هو الشيء نفسه الذي فعله الداداثيون وجويس وفرويد).

يلاحظ (ياكوبسون) أن صعوبة النصوص المستقبلية وغرابة المشاعر التي تتظمنها تجبران القارىء على المشاركة في عملية ادراكهم [ادراك المستقبليين]. ان هذه الصيغة، بالاضافة الى مفهوم «التعقد Complication» او التعقيد Making difficult» الذي تولده (الاشارة هنا الى اعمال شكلوفسكي) تدعم التمييز الايديولوجي الذي جاء به رولاند بار بين ما يمكن نطقه وما يمكن كتابته. الا ان هذه الصيغة في الواقع لا تضيف شيئاً ذا بال الى اكتشافات الشكلانيين. من الواضح ان الاتحاد بين المستقبلية والبلشفية يكمن في هذا المضمار من الادراك (الذي ستحدده التجريدية باكثر صرامة). الا ان ياكوبسون لم يتطرق الى ذلك لان استقصاء هذه النقطة من الصعوبة بمكان. من جملة خصائص نصوص (خليبينيكوف) ان عناصرها الاسلوبية الاساسية مرتبطة ببعضها عن طريق التجاوز juxtaposition. ان هذه الخاصية، مضافاً اليها الخصائص المجازية الاخرى كاجتماع لفظتين متناقضتين (Oxymoron) والاغراق او الغلو (hyperbole) والزينة اللفظية (enallage)، تخلق نظام علاقات مستقلاً. لذلك فهناك «حيز» شعري (مماثل للحيز التصويري) تكون فيه اللغة ذات ابعاد متعددة (Multi - dimentional) وليست متعاقبة (Sequential) (كما يحدث للاحاديث العقلانية غير الشعرية). هنا يأتي الادب ليحاكي الاعمال السينمائية. ومن جملة الاساليب النحوية التي فضلها الشعراء المعاصرون وخصوصاً المستقبليين منهم عدم استخدام الافعال (Verblessness) وذلك لخلق سلسلة من الازمنة التي لا تسير متعاقبة. واستشهد (ياكوبسون) بمجموعة من الامثلة التي انتقاها من اعمال الشعراء المستقبليين وغير المستقبليين (من اعمال مورينهوف على سبيل المثال). توحي كلمة غياب

٩- يحتوي كتاب «النقد الشكلاني الروسي: اربع مقالات» على مقالتين مهمتين كتبهما فكتور شكلوفسكي، الاولى بعنوان «الفن كتقنية» والثانية بعنوان «رواية ترستام شاندي لشترن: تعليق اسلوبي». حرر الكتاب وترجمه ل. ت. ليمون و م. ج. رايس (لنكن، نبراسكا، ١٩٦٥).

الفعل (Verblessness) بان كلها تصبح نوعاً من الفعل. لقد ميز (خليبنيكوف) بين الكلمات التي تساعدنا على النظر (word - eyes) والكلمات التي تساعدنا على الفعل (word - hards). وليس الفرق بين هاتين المجموعتين من الكلمات كبيراً، الا انه يساعدنا على التمييز بين ما تعنيه الكلمات عند الرمزيين والمستقبليين عامة لان الشعراء المستقبليين تعلموا الكثير من خليبنيكوف) شعر تفكك (Poetry of disassociation) وليس شعر ترابط association. ان هذه الاراء التي طرحها ياكوبسون وطرحها ايضاً النقاد الشكلانيون تتعارض بطبيعة الحال، مع مبدأ اعادة الترابط (re association) الذي جاء به (ت. س. اليوت) وطبقه على الشعراء الميتافيزيقيين. لقد طبق (ت. س. اليوت) ذلك المبدأ في مقالة تعد بوضوح تقليدية من حيث الهدف ورمزية من حيث التطبيق بغض النظر عن شهرتها كان (ياكوبسون) يمتع نفسه بجمع الامثلة عن التفكك والامور غير المألوفة الموجودة في اغاني الاطفال والتعويذات الشعبية والطقوس واغاني المدينة الشعبية وربطها بطريقة (خليبنيكوف) في التلاعب بالالفاظ.. الخ، ثم وضعها في حقل «الاشتقاق الشعري (Poetic etmology). ان تشويه اصوات المفردات ومدلولاتها وما ينتج عن ذلك من معان جديدة هو جزء لا يتجزأ من الاشتقاق الشعري وهو يعزز بدوره ما اسماه (ياكوبسون) بـ «الطاقة المهمة» للالفاظ الجديدة، بمعنىٰ اخر، يعزز الطاقة على التجريد. (يريد ياكوبسون في هذه المقالة ان يؤكد اعتراضاته على لفظة «الانطباعية» التي استعملها مارينيتي وفي الحقيقة ان معنى كلمة «bespredmetniy» الروسية اقرب الى «غير موضوعي» منه الى (تجريدي). ان الاستنتاج الذي توصل اليه (ياكوبسون) هو اذا كان المعنىٰ في العصور السابقة هو الذي يحدد القوافي، فالقوافي في شعر (خليبنيكوف) و(ماياكوفسكي) هي «كلمات تبحث عن معنى»[10] ان مقالة (ياكوبسون) المبتكرة تمثل النقد الشكلاني في اعلى درجات التحدي والاثارة.

لقد درس تاريخ هذه الحركة النقدية ووثق، وقلما يكون من الضروري ان نذكر ان اعمال (ياكوبسون) واعمال زملائه سواء من بقي في روسيا أو من تركها، قد ارتقت الى المستقبلية الروسية وتجاوزتها. ان افضل الاعمال التي ابدعها اعضاء «حلقة موسكو اللغوية» في

---

١٠ ـ لمعرفة المزيد عن هذه النظريات ينظر: ديفد لوج «لغة الرواية المحدثة ـ الاستعارة والمجاز المرسل» ص ٤٨١ ـ ٤٩٦، مقال منشور في المصدر المذكور ادناه.

العشرينات والثلاثينات لم تقتصر ابداً على دراسة الادب الطليعي. لقد قاموا بثورة في النقد وباعادة تقويم جذرية للاداب الاجنبية والروسية. كانت انجازاتهم تشبه الى حد كبير انجازات «النقاد الجدد New Critics» في انكلترا واميركا الذين عاشوا وترعرعوا في محيط الحداثة على الرغم من نزعتهم المحافظة. مع ذلك، امتد تأثير النقاد الروس وغطى مساحات اوسع من تلك المساحات التي غطاها «النقاد الجدد». فبالاضافة الى مساهمات (ياكوبسون) الرئيسة في حقل علم اللغة كانت هناك مساهمات النقاد الشكلانيين الروس في بلورة نظرية الاشارات الدالة (Semiotic theory). لقد جمع (تسفيتان تودوروف) التراجم الفرنسية للمقالات الشكلانية في كتاب اسماه «نظرية الادب» (١٩٦٥) وكان لذلك الكتاب اثر كبير. ومن الجدير بالذكر ان التقارب بين علم اللغة والفروع الاخرى لعلم الاشارات الدالة (Semiotics) الذي دشنه (ليفي ـ شتراوس) في كتابه الموسوم «الانثروبولوجيا البنيوية»، ان ذلك التقارب أدى الى بعث فن الشعر البنيوي في الاتحاد السوفياتي.[11]

في عام ١٩٢٢ توفي (فيلمير خليبنيكوف) الذي كان محور مقالة ياكوبسون. اذا لم يكن (خليبنيكوف) هو مؤسس الحركة المستقبلية في روسيا فقد كان، على كل حال، مجدداً كبيراً، وكانت اعماله منجماً اخذ منه الشعراء الاخرون، ومنهم ماياكوفسكي، الكثير من المعادن الثمينة. كان انتاجه غزيراً، الا انه لم يتبوأ المنزلة التي يستحقها في تاريخ الادب الروسي الا مؤخراً ولم يترجم من اعماله الا القليل، ترجمت الى اللغة الانكليزية على الأقل. ولموته ماتت التجريبية الفوضوية التي كانت سائدة في الفترة التي سبقت الثورة. كانت مجلة «ليف LEF» التي اسسها ماياكوفسكي في عام ١٩٢٣ تدعم المستقبلية والفن التجريدي بعنف، وتوقفت المجلة عن الصدور في عام ١٩٢٥ وحلت محلها في عام ١٩٢٧ مجلة «نوفي ليف». ارادت المجلة الاخيرة ان تخفف من غلواء تصريحات ماياكوفسكي. فقد اخذت تؤكد أن المستقبلية لا تنبذ الماضي كماضٍ بل تنبذ المحاولات في اضفاء الشرعية على الاساليب البالية المعاصرة واستمر (ماياكوفسكي) في انتاج الاعمال المهمة حتى انتحاره في عام ١٩٣٠، الا ان الحداثة الروسية المبدعة كانت قد انتهت. وقبل ان يقوم (كرچوينخ) بنشر كتابه الموسوم «خمس عشرة سنة من المستقبلية الروسية» (١٩٢٨) كانت الحركة قد انتهت وإن كان (كرچوينخ) نفسه،

١١ ـ ديمتري سيكل، الجوانب البنيوية في فلسفة اللغة السوفيتية.

الذي كان ذا موهبة محدودة، استمر في النشر حتى عام ١٩٣٤ : لقد وجد نفسه بعدئذ مثل «م . ڤيروك» پاوند:

منفصلاً عن معاصريه
مهملاً من الشباب
بسبب احلام اليقظة هذه

مع انه نجا من المصير الموجع لكثير من ابناء جيله من الكتاب. وهكذا مرت اكثر الحركات تحدياً للمحرمات تاركة وراءها شخصية (ماياكوڤسكي)، تلك الشخصية التي استشهد بها الكثير ولم يفهمها سوى القليل من الكتاب في العالم. كما تركت وراءها الحركة التجريدية التي ظلت تعيش في الثلاثينات لتلين عجين الواقعية الاشتراكية ولتلهم الفنانين خارج الاتحاد السوفيتي. ولم يفهم مكان الحركة المناسب في حركة الحداثة السوفيتية الغنية، او بالاحرى لم تفهم اهميتها الا الآن.

هـ - الحركة التعبيرية الالمانية

رتشارد شيپرد

عندما استعمل مصطلح «التعبيرية» أول مرة، لم تكن له اية ايحاءات ادبية. لقد استعمل في الاصل في فرنسا في عام ١٩٠١ كرقعة للتعريف بثماني لوحات عرضها الرسام الهاوي (جوليان اوكست ارڤه) في «سالون دي انديپنيدنتس» في باريس. يبدو ان المصطلح ظهر اول مرة في المانيا في شهر نيسان ١٩١١، ظهر في مقدمة فهرس معرض «برلنر سيزيشن» الثاني والعشرين ليميز مجموعة من الرسامين الفرنسيين الشباب امثال (بيكاسو) و (بارك) و (دوفي). وفي منتصف عام ١٩١١، طبقاً لما يقوله الناقد (كارل شيفلر)، اخذ المصطلح «يشيع بفضل من كان مسحوراً بالكلمات». ولكن قبل نهاية ذلك العام جاء

(ڤيلهم ڤورنكـر) الـذي يعـد حجـة في التـاريـخ الفني واشـار الى «التـوليفيين والتعبيـريين الباريسيين الشباب» امثال (سيزان) و(ڤان كوخ). كانت تلك الاشارة كافية لاضفاء الشرعية على ذلك المصطلح. وفي نهاية عام ١٩١١ اخذ المصطلح يطبق على اي رسام ارتد عن الانطباعية. كان (كرت هلر) اول من طبق المصطلح على الادب الالماني في مقالة نشرها في صحيفة «هايدلبرك زايتونك» (حزيران ١٩١١) حيث قال: «على الاقل، هؤلاء المحبون للجمال الذين لا يعرفون سوىٰ الاستجابة، الذين هم ليسوا اكثر من لوحات شمعية تستعمل للكبس، او آلات تسجيل بالغة الحساسية هؤلاء يبدون لنا في حقيقة الامر مخلوقات واطئة. نحن تعبيريون». مع ذلك، لم تتقبل الاوساط النقدية الادبية ذلك المصطلح الا بصعوبة لم يبـدأ ذلـك المصطلح بتأكيـد حضـوره الا في النصف الثاني من عام ١٩١٣. قبل نهاية عام ١٩١٤ اوقبل بداية عام ١٩١٥ لم يكن اي كاتب بارز متلهفاً على وصف اعماله بالتعبيرية. يدعى (كـاسميـر أدشمـد) انه ظل يجهل ذلك المصطلح الى ان طبقه النقاد على مجموعته القصصية الموسومة «المنافذ الستة» في عام ١٩١٥.

منـذ البـدايـة لم يكن التعبيـريـون مجمـوعة متماسكة وواعية ذاتها ولم تكن لهم اهداف واضحة ومحددة يسعون الى تحقيقها بثبات. لقد اعترف (كرت هلر) احد اقطاب التعبيرية المبكـرة، بانـه لم يكن يمثـل ايـة حركة متماسكة. جاء اعترافه هذا في المقدمة التي كتبها للمختارات التعبيرية الاولى التي صدرت بعنوان «النسر» (١٩١٢) حيث يقول: «اتجاه؟ لا ينـوي «النسـر، اتبـاع اي اتجـاه معين» اذا رجعنـا الى الايـام الاولى للتعبيـرية، التعبيريين يؤكدون فيها ان التعبيرية لم تكن حركة ايديولوجية آمنت بها مجموعة من الناس، بل كانت ببساطة تفاعلاً حدث بين الافراد المبدعين المستقلين. كتب (فرانزينك) واصفاً المجموعة التي التفت حول المجلة الـدوريـة «اكشن»: «لم يكن يبـدو أن ربـاطـاً مشتـركاً محدداً كان يربطها». اعترف (جاكوب بيكارد) بقوله: «كنا نسمع كلاماً غير واضح عنها على انها حركة شاملة: مع ذلـك لم يكن لهـا اسم منـاسب». امـا (كـرت ولف) فقـد اخـذ يشكك بشرعية المصطلح نفسـه: «لا يزال النـاس، بشكـل اقـوىٰ من المـاضي، يحـاولـون عبـر مصطلح التعبيـريـة، ان يضفوا على مجموعة من الكتاب الذين ظهرت اسماؤهم في النشريات التي ظهـرت في الفتـرة الـواقعـة بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ صفـة الجمـاعية التي لم تكن فيهم ابداً».

والخـلاصـة من الافضل لنا ان نعد التعبيرية سلسلة من الانفجارات وليست حركة مبرمجة.[1] يقـول (پـول فليتچر): «ان غياب الصيغة الواعية والواضحة للاهداف والمهمات، والارتباك في التعبير عن الفن الجديد، كل ذلك كان يشهد على ضرورتها الداخلية».[2]

- ٢ -

في ضوء هذا [الاستعراض]، وعلى الرغم من التعريفات النظرية المتعددة التي ظهرت في سنوات الاهتياج (١٩١٠ - ١٩١٩) من المفضل ان ننظر الى هذه الظاهرة المعقدة التي تدعى «التعبيرية» بحذر. ان المصطلح يغطي حشداً من الناس العاملين في حقول متنوعة:

الشعر والـدراما والـرسم والسينمـا وفن العمـارة، وهـذا المصطلح لا يذعن لتعريف مبسط واحد، والاكثر من ذلك كانت الكتابات النظرية المبكرة عن الظاهرة تميل اما الى الغلو في القـدح او الغلو في المدح باستثناء بعض الامثلة المعينة مثل «في الشعر الحديث» (١٩١٥) لكـرت پنثس او «في الادب الحـديث» (١٩١٥) لاوتـو فليـك[3]. ولم تظهـر الكتـابـات التحليليـة المتـزنـة الا بعد ان بدأ الحماس المتفجر الذي واكب بزوغ الظاهرة بالفتور. ومن هذه الكتـابـات المتـزنة نذكر المحاضرتين المشهورتين اللتين القاهما (كاسيمير ايدشمد)، الاولى بعنـوان «في التعبيـريـة الادبيـة» (١٩١٧) والثانية بعنوان «الجيل الجديد من الكتاب الالمـان» (١٩١٨)، وكـذلـك المقـالـة التي كتبها الكاتب نفسه في عام ١٩١٩ والموسومة «حـالـة الكتـابـة الشعرية الالمـانيـة»،[4] وخطابه الذي افتتح به المعرض التعبيري الاول في (دارمستاد) في العاشر من حزيران ١٩٢٠.[5]

وعلى الـرغم من ان التعبيـريين الاوائـل لم يكـونـوا متأكـدين من أهميـة فنهم الحـديث

---

١ - ينظر: پول راب وكارل لدڤك شنايدر (تحرير)، الحركة التعبيرية: ملاحظات المعاصرين وذكرياتهم (فرايبرك، ١٩٦٥)، ص ١٢٥، ١٤١، ٢٩٢.

٢ - پول فليتچر، التعبيرية (ميونخ، ١٩٢٠) ص ١٧.

٣ - پول راب (تحرير)، التعبيرية: النضال من اجل حركة ادبية (ميونخ، ١٩٦٥)، ص ٦٨ - ٧٩ و ص ٥٣ - ٦٥.

٤ - كاسيمير اديشمد، البيانات الاولى (دار مستات، ١٩٦٠) ص ١٣ - ٤٣ و ٨٥ - ٩٠.

٥ - پول راب (تحرير)، التعبيرية: النضال من اجل حركة ادبية (ميونخ، ١٩٦٥)، ص ١٧٣ - ١٧٦.

الايجـابيـة، الا انهم كانـوا مدركين تمـاماً أهدافه التدميرية. ففي المقدمة التي كتبها للعدد الاول من المجلة الدورية «ديـر شتـورم» (اذار ١٩١٠) ذكـر (رودولف كرتـز) بصـراحـة ان المجلة جاءت لتقـوض المجتمـع القـائم: «نـريـد ان نحطم بذكـاء تصـورهم الجـدي والمتسامي عن العالم، لاننا نعد جديتهم كسلاً وجودياً، انه سبات المتخلفين...» كانت كراهيـة التعبيـريين الشـديـدة للمجتمـع البـرجـوازي متأتيـة من قنـاعتهم بان المؤسسـات الرأسمالية الصناعية كانت تشوه الطبيعة الانسانية عن طريق توظيف العقل والارادة في خدمة الانتـاج المـادي وبـذلك أهملت الروح والمشاعر والخيال. يدعي التعبيريون أن المجتمع المعـاصر يخفي فوضىٰ روحيـة متـزايدة على الرغم من تقدمه التكنولوجي الظاهري. يقول (پول فيتچر)[٦]:

بمرور الزمن اصبحت الروح (Geist)، التي وصلت الى قمة الحرية في بداية القرن التاسع عشر، مجبرة على القيام بمهمة ما، ولم تكن المهمة هدفاً بحد ذاته، لكنها كانت ذات معنىٰ مادامت قد وظفت في خدمـة الحيـاة العمليـة وفي القضـايـا التكنـولـوجيـة العلميـة وكـذلـك في خدمـة الـدولة البرجوازية. ومن هنا جاء تأكيد القضايا الخارجية واهمال القضايا الداخلية. فاذا نظرنا الى الوضع من هذه الزاوية تكـون الحـرب هي النتيجـة المنطقيـة لهـذا الاتجاه: ان الروح التطبيقية، بعد ان سحبت من مكانها الطبيعي وربطت بالامور التكنولوجية والمادية، اخذت بالتصلب لانها اخذت تنظم افكار الدولة الميتة لقد اطلق سراحها لكي تكون لها الحرية في تحطيم ذاتهـا وفي تحطيم النظـام التكنـولـوجي عن طريق وسائل الخراب والتدمير المادي ومن ثم تحطيم مؤسسات الدولة في المرحلة الثانية ـ الثورة.

بطريقة او باخرىٰ كانت هناك قدرة متزايدة على التلاعب بالعالم الخارجي على حساب الحيـاة الـداخليـة. كان على النظـام الاجتمـاعي السائد ان يدفع الثمن، وكان ذلك الثمن «مكننة الروح Mechanization of the spirit»[٧] وتحويل البشر الى «وظائف وعلاقات» واهية[٨]. لقد

---

٦ ـ پول فيتچر، التعبيرية (ميونخ، ١٩٢٠) ص ٣.

٧ ـ ينظر: كرت هلر، التعاليم غوستاف فنيكن التثقيفية ومذهب الفاعلية (هانوفر، ١٩١٩) ص ٩.

٨ ـ ينظـر: كوتنـرد بن، «اعتـرافـات تعبيـريـة» (١٩٣٣)، مقـال منشـور في: پول راب، التعبيـريـة: ملاحظـات المعاصرين وذكرياتهم (ميونخ، ١٩٦٥)، ص ٢٣٥ ـ ٢٤٦.

اجبـرت (الـروح)، ذلـك البعـد الجـوهـري لكـلا العـالمين الـداخلي والخـارجي، على الاختفـاء، ولـذلك تكون الوحدة بين هذين العالمين قد تحطمت: «تدريجياً بطبيعة الحال اختفت القـدرة على استخـدام «الـروح». ظلت اللغـة تعطي المفـاهيم التي تسـاعد على التعـامـل مع الظـواهـر الاقتصـاديـة حسب وعندما وصل الناس الى هذه المرحلة غابت كل الانشطـة الاخـرى في المـانيـا ماعـدا النشاط الاقتصادي».[9] ادعى (كرت هلر) أن الروح الانسـانيـة لم تكن قادرة على التعبيـر عن نفسهـا في امـور الحيـاة اليومية واصبحت متقوقعة داخـل عالم مغلق تقلصت ابعـاده باستمـرار بسبب أنشطـة المؤسسات المادية النفعية التي كانت تشدد الخناق على البشر. من هنا جاء الصراع الدائر بين الابناء والآباء المعبر عنه في المسرحيات التعبيرية: كان الاب يمثل السلطة القمعية الظالمة التي كان يتوجب على الابن تحطيمهـا اذا ما ادرك ذاتـه. كتب (جـورج هيم) في يوميـاتـه (٣ كانـون اول ١٩١١) فقـرة تلخص هذه المشـاعـر: «كـان باستطاعتي ان اصبح واحداً من اعظم الشعراء لولم يكن لي مثل هذا الاب الخنزير».

اذا كان التعبيريون قد رفضوا العوالم المبتذلة في المجتمع الصناعي لأن ما ينتج في ذلك المجتمع كان من الخواء والتفاهة بمكان فانهم رفضوا ايضاً الفن والادب الانطباعي لانهما قدما «سطحاً». خارجياً جميلاً بلا روح وأخفيا امراض المجتمع. وخلافاً لذلك نجد الفنان التعبيري ميالاً الى عد نفسه انساناً حالماً ذا قدرة على التنبؤ. لقد نودي على ذلك الانسان لكي يفجر الواقع التقليدي ويقتحم القشرة التي احاطت بنفوس الناس من اجل التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة داخل النفوس، ولما كان الفنان التعبيري الحالم غير قادر على تمثيل العـالم التقليـدي «السـاقـط ووصفـه ومحـاكـاته» فانه اخذ يرمي الى تجريد الاشياء اليومية وتفريغها من سياقها الطبيعي ثم تجميعها من جديد من اجل خلق افاق تشع بالروحانيات. وكن الفنـان التعبيـري، شأنـه شأن الـدواميين، الاحترام ليس للموضوع، انما لقدرة الفنان الخلاقة، لقدرته على اضافة ذاته الى الموضوع». ومن هنا جاءت «دراما الأنا Ich - Drama»: انها مسرحية تدور حول شخصية مركزية واحدة (الابن، الشحاذ، الشاب) تلهث وراء التعبير الشـامـل عن ذاتهـا وعن الانعتاق من الوسط القمعي. في هذه المسرحية نجد الشخصيات

---

٩ ـ كارل سترنهايم، الثورة الالمانية (برلين، ١٩١٩) ص ١١.

الاخرى والاحداث تابعة الى هذه الشخصية المركزية. ومن هنا ايضاً جاء الاعتقاد بـ «الثورة كفعل روحي»، حسب تعبير (لوثر سكرير) الذي يضيف ايضاً أن الفنان اراد الرجوع الى اساسيات الفن «الى الرنين الداخلي، كما يسميه كاندنسكي، الى تفجير الطاقة الابداعية عند الانسان...»(١٠).

وبالطريقة نفسها قيل ان اللغة، التي لم تعد قادرة على اثارة الفكر والعاطفة بسبب توظيفها في خدمة اغراض نفعية وعملية، اصبحت بحد ذاتها قاصرة عن القيام بالمهمات «التعبيرية». لم تعد الكلمات المستعملة بالطريقة الدارجة قادرة على ان تكون اشارات دالة على القضايا الروحية لأنها فقدت رنينها واصبحت ذات بعد واحد. ففي الوقت الذي كان فيه الشعراء الرومانسيون المتأخرون منشغلين بالمحافظة على الهرم اللغوي التقليدي القائم على الاسم (noun) وبتقديم العالم كمجموعة من الصور التي انطبعت في اذهانهم، حاول التعبيريون تخليص انفسهم من التصور السائد بان الكلمات هي كميات معروفة يستطيع العقل تركيبها ومن ثم تحويلها الى سطح انيق قائم على المحاكاة. لقد نظر التعبيريون الى الكلمات على انها مستودعات مشحونة بالطاقة تنتظر الكاتب الحالم لتفجيرها. من هنا كان هجومهم منصباً على العلاقات النحوية التقليدية حسب بالقدر الذي يمكنهم من اعادة شحن الكلمات بالطاقة الروحية، وباستثناء هذا نبذوا هرم اللغة. اما اجزاء الكلام فكان موقفهم منها هو موقفهم نفسه من العلاقات النحوية التقليدية. لقد ارادوا لاجزاء الكلام ان تتبادل المواقع الوظيفية من اجل تحرير الطاقات الداخلية للغة. واما الصفة (adjective)، التي هي وسيلة الوصف الرئيسة فكان عليها ان تغير وظيفتها: فبدلاً من ان تقوم بوصف الانطباع الذي يتركه العالم الخارجي، كان عليها ان تُوَلِّد البعد المجازي الباطن والكامن في حلم الشاعر. كان على الاسماء ان تستعمل ليس ككميات من الاشارات الدالة ولكن كمجموعة من الشحنات الكامنة فيها. من الواضح ان الكتابات التعبيرية كانت تغامر في تحويل القضايا المنحطة الى قضايا بلاغية. الا ان تلك الكتابات متى ما تجنبت النقطة الاخيرة تكون النتيجة شعراً ودراما ذات حيوية وجدة مذهلتين. حاول (ايدشمد) ان يعرف جوهر هذا

١٠ ـ لوثر سكرير، «عمل هيرورث ڤالدنز» مقال منشور في العاصفة: ذكريات (بادن ـ بادن، ١٩٥٤) ص ١١٤.

التجديد في عبارات موجزة ومعبرة:[11]

وهكذا اصبح كل الفضاء حلماً للفنان التعبيري. انه لا يرى، بل يتخيل، لا يرسم، بل يكتشف، لا يستنسخ، بل يصيغ، لا يأخذ، بل يفتش. لم يعد لسلسلة الحقائق (مثل: المصانع، المنازل، المرض، البغايا، الشغب والجوع) من وجود. لا يوجد الان سوى طيف هذهِ الاشياء.

ومع ذلك، ليست المفاهيم التعبيرية عن التحرر وعن الفن الذي اعيدت له مزاياه الروحية مفاهيم مباشرة وواضحة كما يبدو أول وهلة. ماذا كان يعني بالضبط بلفظة «الروح» او «النفس» التي توجب اعادة اكتشافها وتحريرها؟ هل كان يعني بها الروح او الطاقة؟ قضايا ما وراء العقل ام القضايا العقلية؟ لم يكن هذا الغموض شيئاً جديداً ولم يكن مقتصراً على التعبيريين حسب. فقد تكلم (نيتشه)، الذي هو احد الاسلاف الرئيسين للتعبيريين، عن (ديونيسس)(*) ووصفه بانه طاقة لا اخلاقية وفوضوية من جهة، وطاقة منظمة ذاتياً من جهة أخرى وبالطريقة نفسها، ومنذ وقت ليس بالبعيد، عرف (هربرت ماركوس) ايروس(*)(*) بانه «ليس له قيم ولا يعرف الخير والشر والاخلاق»، ومع ذلك يستمر ليقترح أن لـ (ايروس) القدرة على «ضبط النفس»[12]. عد (ارڤن لوڤنسون)، احد مؤسسي نادي «ديرنيو»، تحقيق الرغبات الذاتية نوعاً من «تعزيز القوة الحيوية»، بينما وصفها (كرت هلر)، الذي شارك (ارڤن لوڤنسون) في تاسيس ذلك النادي، بالمثالية. يتضمن هذا التصور الاخير نوعاً من الاستقرار الواعي وضبط النفس ولا يتضمن قوة حيوية مشوهة. فعلى الرغم من ان مشكلة الغموض هذه لم تحل، الا انها ظلت مسألة حاسمة حسماً واضحاً. قد يقود هذا الغموض، اذا ما بولغ فيه، الى انواع متعددة من الانتماءات السياسية او الدينية، وقد يقود ايضاً الى النهلستية [العدمية] والى ابادة الذات.

لم تكن هذه الفكرة عن الفن، كحلم تعبيري، شيئاً جديداً، كما ادرك ذلك (هيروث

---

١١ ـ كاسمير اديشمد «التعبيرية»، مقال منشور في البيانات الاولى (دار مسداد، ١٩٦٠)، ص ٣٢

* (ديونيسس): اله الخمر عند الاغريق، يقابل الاله (باخوس) عند الرومان ـ المترجم

* * (ايروس): اله الحب عند الاغريق ـ المترجم

١٢ ـ هربرت ماركوس، ايروس والحضارة (لندن ١٩٦٩) ص ٨١ و ١٨١.

ڤالـدن). كانت الصفـة المميـزة للتعبيرية هي توظيف الرموز من اجل اعطاء الحلم شكلاً. وعلى الـرغم من الجـوانب الـرومـانسيـة الجديدة (neo - romantic) التي يمكن العثور عليها في التعبيـريـة، كمـا هي حال عالم (ايلس لاسكـر شولـر) الـرقيق والحـالم، الا ان المجددين التعبيـريين الحقيقيين، امثـال (ستادلر) و(كايسر) والفنانين المنتمين الى مدرسة (باهاوس) المعمارية، ارادوا اعادة صياغة اللغة الجافة والصارمة وكذلك الايقاعات والمواد التي ولدتها الحضـارة الصنـاعيـة المعـاصـرة، وهكـذا وجدوا «المشاعر الانسانية عند البغايا، والقضايا الروحية في المصانع». [١٣] الان نستطيع ان نعرف التعبيرية تعريفاً مؤقتاً: انها محاولة خلق عالم حالم محـرر من لغـة المجتمـع البـرجـوازي وقيمـهِ وانمـاطـهِ، عالم يعبـر عن اعماق الشخصيـة الانسـانيـة ويستغل الرموز المشتقة من العالـم الصناعي الحديث. انها، كما عبر عنها (كرت پنثس): [١٤]

> تحـريـر الـواقـع من قيـوده وتحـريـر انفسنا من الواقع. اننا لا نستطيع تجاوز الواقع باستعمـال ادواتـه اوبالهـروب منـه، بل عن طريق دحـره والسيطـرة عليـه بواسطـة التغلغـل والليـونـة والـرغبـة في توضيـح الافكـار والاعتماد على المشاعر المتفجرة والمكثفة... بمعنى اخر، عن طريق الارادة المستمدة من الادب الشعري المعاصر.

- ٣ -

ان مسألة العلاقة بين الفن الثوري والثورة الاجتماعية تزيد من صعوبة تعريف التعبيرية. على الـرغم من ان اكثـر التعبيـريين شعـروا بان هذه المشكلة جدية وحاسمة، الا ان القليل منهم فقـط اتفقـوا على صيغـة الحـل. مع ذلك، يبدو اننا نستطيع تمييز ثلاثة تصورات عن علاقة الفن بالسياسة في الفترة الممتدة الى نهاية الحرب العالمية الاولى. اولاً، كانت هناك وجهـة النظـر الاصـلاحيـة المتمثلة بـ (فـرانـز فيمفـرت)، الكـاتـب ذي النـزعات الانسانية

١٣ - اديشمد، «التعبيرية» مقال منشور في البيانات الاولى، (دار مسنداذ ١٩٦٠) ص ٣٣.

١٤ - كرت پنثس، «الاعمال الادبيـة الاولى»، مقال منشور في: پول راب (تحرير)، التعبيرية: النضال من اجل حركة ادبية (ميونخ، ١٩٥٦)، ص ٧٠.

الفـوضـوية، بتلـك المجموعة ايضاً من المفكرين المنتمين الى «مذهب الفعالية» (Activism) [*] الذين التفوا حول (كرت هلر) في حوالي عام ١٩١٤ . يرى أصحاب هذه النظرية أن الفن يرتبـط بالسيـاسـة عبـر مضـامينـه الاجتمـاعيـة ومثله الانسانية، ومن ثـم يساهم في «اصلاح العـالم» ويسـاعـد على «بنـاء مملكـة الله». فلا عجب ان نراهم دائمي الـوقـوع في مزالق الطوبائية الغريبة الاطوار ولا عجب ايضاً أن نجدهم يفترضون ان اهمية العمل الفني تكمن في رسـالتـه الـواعيـة. ثانياً، كانت هناك نظرية «النزعة التحطيمية الغامرة» المتمثلة بالمقالة التي كتبهـا (لـدڤـك روبنـر) بعنوان «للشاعر يد في السياسة». [١٥] يعتقد (روبنر) بان يتوجب على الشـاعـر ان يخلق «الـرغبة في التحطيم» وان يحطم كل المؤسسات والاوهام التقليدية عن طريق خلق صور تحـرر طاقـات العـالـم النفسيـة والـروحيـة. واتضحت محـدودية ذلك الاتجـاه عنـد اندلاع الحرب حيث اصبحت المشكلة، كيف يمكن ابعاد الطاقات التعبيرية عن التخـريب وتـوجيهها صوب الابداع والخلق. ثالثاً، كانت هناك وجهة النظر التي طورها (هيرورث ڤالدن) في حوالي عام ١٩١٤ . ونجحت تلك النظرية في اعطاء الدور الايجابي للفن في حدود اطار الدولة. لقد تحاشت تلك النظرية أفكار الاصلاحيين الساذجة وكذلك النزعة الشيطانية عند الغلاة. وعلى الرغم من النظر عادة الى (ڤالدن) كتعبيري سياسي من غيـر منـازع، الا ان افكـاره السياسية متأتية من افتراضه ان هدف الفن تنسيق الطاقات وليس الترويج للافكار. لقد رفض ان تكون للفن اية مهمة او مضمون سياسي، مع ذلك فانه وافق على ان تكـون للفن تأثيـرات سيـاسيـة. يؤكد في مقالته الموسومة «فهم الفن» أن تاثير الفن الحـالـم يكمن في تحطيمـه الجـدران التي احـاط النـاس انفسهم بهـا وفي اثـارة «المشاعر والبواعث» الانسانية فيهم. وهكذا كان على الفن ان يولد ثورة نفسية عند الافراد وان يتجنب الخوض في الاحتمالات الثورية المثالية التي سيتمخض عنها المستقبل المجهول.

جاء الجيشـان الاجتمـاعي الـذي شهـدتـه المانيا في عامي ١٩١٨ و ١٩١٩ ليضع هذه النظـريـات على المحـك. لقـد اكتشف النـاس أن كل تلك النظـريـات بلا استثنـاء كانت

* الفعالية: مذهب ينادي باتخاذ الاجراءات العنيفة والفعالة من اجل تحقيق الاهداف، وهو على الضد من «مذهب اللاعنفية Pacifism» الذي يعارض العنف ويرفض اللجوء اليه في حل النزاعات ـ المترجم.

١٥ ـ مجلة «دي اكشن»، ٢٢ مايس و ٥ حزيران ١٩١٢ .

نظـريـات غيـر مقنعـة بعـد ان وزنوها بموازين الواقع والتغيير الاجتماعي . ونتج عن ذلك أن اتجـه العـديـد من التعبيـريين بعـد عام ١٩١٩ ، صوب اليسار ذي الافكار النظرية ، بعد ان شعـروا امـا بعجـز نظـرياتهم المعتدلة اوبتحررهم من اوهام اشتراكية الطبقة المتوسطة التي كانت سائدة في «جمهورية ڤايمار» . (*) وانحدر اخرون الى تبني الافكار السياسية المبتذلة . واخـذت مجمـوعـة اخـرى تسير من نبذ الرأسمالية الصناعية الى النبذ المتخلف لكل انواع الصنـاعـة والتكنـولـوجيـا والعلوم باسم الـرجوع الى التنظيمات التي سبقت الثورة الصناعية واصبحـوا ، بعبـارة اخـرى ، النـازيين الاوائـل (Proto-Nazi) . كانت نقاط الاختلاف هذه في القضـايـا الاسـاسيـة تعني ان المشهـد التعبيـري كان مفعماً بالعلاقات الواهية وبالعداوات الشخصية الحادة . تكلم (فريدرك شلز - ميزر) عن نادي «ديرنوي» قائلاً : (١٦)

قلمـا تأثـرت بحقـد المفكـرين الدفين بالشدة التي تأثرت بها عندما كنت في وسط حلقـة برلين المـوهـوبـة كثيـراً بكـل تأكيد . كنت اشعر ، من حين الى آخر كأني قد حللت في قبيلة متوحشة .

وصف (الفرد رتشارد مير) التعبيريين البرلينيين بما هو اكثر تجسيداً : (١٧)

لا تستطيع اليوم ان تتصور ، مهما اوتيت من خيال ، اهتياجنا عندما كنا نجلس ليلاً في (كـافيـة ديس ويستنـز) ونحن نرتشف شرابنـا بانتظـار الحصـول على جريـدتي (شتـورم) و(اكشن) . لم نكن نفكـر في النشـوة التي سيـولـدهـا ظهـور اسمائنا في الصحف ، بل كنا نتوقع احتمال مهاجمة الصحف لنا هجوماً لاذعاً ومؤلماً . لقد كنا محـاصـرين بعـداء لا يصـدق . . . هل فتحت جبهات جديدة؟ هل سيهاجم مرتد اخر؟ اية جبهة مهددة بالانشقاق؟ هل سيتفرق الاصدقاء؟ من كان الرابح ؟ من كان الخاسر؟

لقد افاد الكثير [من الكتاب] من ذلك الجو الفكري المتوتر والحساس . كان على سبيل المثـال ، لانضمـام (هـايمن) الى نادي «ديرنيو» في ربيع عام ١٩١٠ الاثر الكبير في انضاج

---

* «جمهورية ڤايمار» : الجمهورية الالمانية منذ عام ١٩١٩ حتى عام ١٩٣٣ - المترجم .

١٦ - جورج هيم ، الاعمال الادبية والمقالات ، تحرير ك . ل . شنايدر ، الجزء السادس ، ص ٢٤ .

١٧ - الفرد رتشارد ماير ، التعبيرية (دسلدورف ، ١٩٤٨) ص ١٢ ، ١٣ .

اسلوبه الشعري وعلى الرغم من ذلك الجو المفعم بالعداء الا ان ذلك العداء كان محصلة لتفاعل الافراد المبدعين الذين كانوا يعيشون، كما كانت حال (جورج تراكل)، كارثة انهيار عوالمهم، وهكذا كانوا مكرهين على اكتشاف هوياتهم الجديدة. من سوء الحظ ان الجدية التي كانت تحيط بنواياهم انحطت الى هاوية الشعور بالعظمة.

لقد واجه التعبيريون عالماً خالياً من المعنىٰ تماماً، ولذلك حاولوا ملء ذلك الفراغ بغرورهم وانانيتهم. وعندما فشلت تلك المحاولات في تغيير العالم، رضخوا للجنون او اليأس القاتل او باعوا انفسهم لنظام دكتاتوري مستبد.

ـ ٤ ـ

ظلت برلين، خلال العقد التعبيري باكمله المركز الرئيس. فاليها جاء الكتاب الطموحون ومنها انطلقت الحركة التعبيرية لتغطي المدن الاخرىٰ. في هذا المشهد البرليني المعقد نستطيع ان نميز نقطتي استقطاب رئيستين: صحيفة «ديراكشن» وصحيفة «ديرشتورم». ان دراسة هاتين الصحيفتين والمؤسسات المرتبطة بهما تساعدنا على معرفة شخصية الحركة.

في ربيع عام ١٩٠٩، تركت مجموعة من الطلبة ما كان يعرف بـ «الجمعية الاكاديمية الحرة» واسست برئاسة (كرت هلر) نادياً باسم «ديرنيو». ضم ذلك النادي اعضاء بارزين امثال: (ارڤن لوڤنسون) و(ارك انكر) و(سايمون كتمان) و(ديڤد باومكارت) و(ارمن ڤازرمان) و(فوتز كوفكا) و(ارنست بلاس) و(جاكوب ڤان هودز) و(روبرت جينتزش) وفي شهر اذار من عام ١٩١٠ انضم الى النادي (جورج هيم). عقدت الجلسة العلنية الأولى في الثامن من تشرين الثاني ١٩٠٩ وحضرها بضع مئات من الطلبة. في تلك الجلسة هاجم (لوڤنسون) و(هلر) انحطاط العصر ولا أباليته ثم دعيا الرجال الذين كانوا من ذوي المشارب نفسها الى الانضمام اليهم لاجل اكتشاف صيغ جديدة من المشاعر والاتجاهات في الفن. واخذ اعضاء النادي بعدئذ يجتمعون مساء كل اربعاء في الغرفة العلوية لكازينو(نولندورف) لمناقشة الموضوعات الادبية. ناقشوا باديء بدء النظريات الجمالية «الوايلدية»(*)، ثم

* نسبة الى اوسكار وايلد ـ المترجم

انتقلوا فيما بعد الى مناقشة قضايا التجديد الشخصي واعادة صياغة البنىٰ الاجتماعية. وعليه فقد عقدوا، في الفترة الواقعة بين الاول من حزيران ١٩١٠ والثالث من نيسان ١٩١٢، ثماني جلسات علنية شبه رسمية في المقاهي والحانات سميت تلك الجلسات بـ «جلسات النوادي النيوپاثيتيكية».

نحت (لوڤنسون) كلمة «نيوپاثوس Neopathos» وارادها ان تدل على «الرغبة في الانعاش الثوري الجديد». اصر اعضاء النادي على انهم لم يعقدوا تلك الجلسات للاستماع الى «الاغاني القذرة التي تغنىٰ بمصاحبة البيانو»، بل ارادوها جلسات جدية يقرأ فيها الشعر والنثر المخصص اساساً لتبيان الفراغ المتزايد في حياة المدينة وخطر الخراب والمآسي المحرقة. في احدى الجلسات حدث خلاف بين (ڤان هودس) و(هلر) في معنى كلمة «Geist» [الروح، النفس] على ما يبدو، وتطور ذلك الخلاف الى نزاع علني، مما حدا بـ (هلر) واخرين الى ترك (النادي) في شباط عام ١٩١١، ليؤسسوا نادياً ادبياً خاصاً بهم اسموه (داس كنو). وفي منتصف عام ١٩١٢ انحل النادي كلياً كان للجو الفكري والجمالي الذي اوجده (النادي) وللافكار السياسية اليسارية والانسانية التي كانت تنشرها جريدة «دير ديمو كرات» الاثر الكبير في ظهور مجلة (اكشن)، التي كانت الصحيفة التعبيرية الرئيسة، في العشرين من شباط ١٩١١. كانت تلك المجلة تنشر كل ما هو جديد في الفن والسياسة الراديكالية غير المنحازة وتحاول التزاوج بينهما وقد غطت بذلك حاجة الكتاب الشباب الذي كان عددهم في ازدياد مطرد.

في البدء، اقتصرت الأنشطة الخارجية لصحيفة (اكشن) على امسيات ومحاضرات، وكان للمجلة ارتباطات مع النوادي الادبية غير الرسمية. ولكن بمرور الزمن اخذت نشاطاتها تتنوع. اصدر (فمفرت) في تشرين اول ١٩١٦ الاعداد الاولىٰ من سلسلة كتب اسماها «مطبوعات اكشن»، وقد اقتضىٰ بذلك اثر دور النشر التعبيري الاخرى مثل دار «الفرد رتشارد ميرڤيرلاك» التي طبعت سلسلة من الكتب اسمتها «بيانات الشعر الغنائي» (١٩٠٧ - ١٩٢٣). كانت مطبوعات (اكشن)، حسب رأي (فمفرت)، قيمة على الدوام. وكان اشهر كتاب يصدر عن تلك الدار هو مختارات من شعر الحرب بعنوان «١٩١٤ - ١٩١٦: المكتبة السياسية لاكش». ومنذ عام ١٩١٧ وما تلاه اخذت الدار تصدر سلسلة من الكراسات

بعنوان «الديك الاحمر» حيث اقتصرت، وبخاصة بعد ثورة ١٩١٨، على نشر أفكار الجناح اليساري السياسية. في الاول من تشرين الثاني ١٩١٧، افتتح (فمفرت) دار كتب في (كايسرالي). اخذت تلك الدار تقيم معارض للفنون التشكيلية ولبيع الكتب الصادرة عن مجلة (اكشن). واغلقت تلك الدار نهائياً في تشرين الاول ١٩١٨. في عام ١٩١٥ اسس اصحاب مجلة (اكشن) حزباً برئاسة (ممفرت) اسموه «الحزب المعادي للاشتراكيين الوطنيين Anti - Nationale Zozialisten partie» كان ذلك الحزب سرياً اثناء الحرب، الا انه نشر بياناً سياسياً في مجلة (اكشن) في تشرين الثاني ١٩١٨ وقعه (البرت اهرنشتاين) و(كارت اوتن) و(كارل زكماير). وبعد انتفاضات عام ١٩١٩ لم يعد احد يسمع بذلك الحزب ومن المحتمل انه مات موتاً طبيعياً بعد تحرر اليسار، ذلك التحرر الذي تبع اغتيال (كارل ليبكنخت) و (روزا لكسمبرك) في كانون الثاني ١٩١٩ وقمع السپارتاكيين أيضاً في اذار ١٩١٩.

كان (هيرورث ڤالدن)، محرر جريدة (ديرشتورم)، رجلاً ذا ثقافة واسعة، على خلاف (ممفرت). كان ذواقاً للجمال وكان يعرف الكثير من عوالم الموسيقى والادب والفنون المرئية ظهرت تلك الجريدة الى الوجود عام ١٩١٠ وكان مهمته اساساً بالفنون التشكيلية. الا انها أخذت بعدئذ، وبخاصة بعد ان اكتشف (ڤالدن) اشعار (اوكست سترام)، تهتم اهتماماً خاصاً بنشر الادب والنظريات الادبية نتيجة لذلك، وفي الوقت الذي كان فيه (النيو پاثاتيكيون) والفعاليون (activists) مرتبطين بمجلة اكشن، اكتشف التكعيبيون والمستقبليون والرومانسيون الجدد والفئات الاخرى التي لم تكن مهتمة بالامور السياسية وكذلك كل الفئات التي كانت مهتمة بالنظريات الشكلانية اكثر من اهتمامها بـ «المضمون»، اكتشفوا أن مجلة (اكشن) والمؤسسات التابعة لها كانت اكثر ملاءمة لها. في بداية عام ١٩١٢ انتقلت مجلة (شتورم) من (برلين هالنسي) الى (بوتسدام شتراسة). وفي نهاية تلك السنة استأجر (ڤالدن) بيتاً متداعياً في (تيركارتن شتراسة) ليقيم فيه معرضين للفنون التشكيلية في شهري اذار ونيسان من عام ١٩١٢، وكان كل معرض يدعى «معرض شتورم». عرضت في المعرض الاول، في جملة ما عرض، لوحات للرسام (اوسكار كوكوشا)، وعرضت في المعرض الثاني لوحات رسمها الفنانون المستقبليون الايطاليون. نال المعرضان حظاً كبيراً

من النجاح: في يوم افتتاح المعرض المستقبلي حدث نزاع بين المشاهدين وضيوف الشرف الاجانب ولم ينته ذلك النزاع الا بتدخل الشرطة ومع ذلك استقطب المعرض الالاف من الزوار يومياً. واثار الفن الجديد غضب الصحف البرجوازية. اما الرسامون الطليعيون فقد غمرهم السرور لانهم وجدوا اخيراً رجلاً مهيأ لعرض اعمالهم وحتى لتمويلها. ظلت «معارض شتورم» تقام بانتظام عدة سنوات تجاوزت العشر وقد عرضت فيها اعمال الكثير من الرسامين المعاصرين في وقت لم يكن فيه تلكم الرسامون معروفين ابداً. في حزيران ١٩١٣ نقل (ڤالدن) المشروع كاملاً - الدورية ودار النشر وغرف العرض ومسكنه الخاص و «مدرسة شتورم الفنية» الى موقعه الدائمي في (روستدامر شتراسة). في ذلك المكان، وابتداء من الاول من ايلول ١٩١٦، كان (ڤالدن) يعقد مساء كل يوم اربعاء من كل اسبوع اللقاءات لمناقشة أشعار (اوكست ستـرام) وتطويرها. في عام ١٩١٧ اضيف الى ذلك المكان (دار كتب شتورم) وفي عام ١٩١٨ اسس مسرحان تجريبيان في برلين وهامبرك باشراف (لوثر شريير)• كانت مؤسسة (شتورم) اكثر شمولاً وتبشيراً من مجلة (اكشن). في سنوات ما قبل الحرب وما بعدها، اقامت تلك المؤسسة معارض جوالة في انحاء العالم. في اذار ١٩١٤ وحدها افتتح اثنا عشر معرضاً في مدن متعددة. واقيمت معارض (شتورم) حتى اثناء الحرب، في كل انحاء المانيا وفي دولة محايدة كسويسرا. وفي عام ١٩١٤ اسس لها مكتب فرعي في باريس. وفي اشهر شتاء عامي ١٩١٦ و١٩١٧ كانت «اماسي شتورم» تقام في درسدن وفرانكفورت وجينا وهامبرك وهانوڤر ولايبزك. وعلى الرغم من حجم تلك المؤسسة وطموحها الا انها لم تكن تحظى بدعم مادي سوى ما كان ياتيها من زوجة (ڤالدن) التي كانت الممول الوحيد لها. لقد توقفت تلك الدار عن مزاولة انشطتها بسبب خيبة امل (ڤالدن) بمعاونيه، حيث اخذ يشعر بانهم خانوه وخانوا مثل (شتورم) العليا وكذلك بسبب اعتناق (ڤالدن) الشيوعية التي جعلته يهاجر الى روسيا في عام ١٩٣٢، وهناك اختفى اختفاء تاما بسبب حركات التطهير الكبيرة.

كان وضع المؤسسات التعبيرية في المدن الالمانية الاخرى باستثناء بعض الملامح المحلية يشبه تماماً الوضع في برلين، ونعني بالمؤسسات التعبيرية: المقاهي والدوريات والصحف اليومية واماسي القراءة والكتيبات. ومع ذلك، استطاعت كل مدينة ان تطور

شخصيتهـا التعبيـريـة الخـاصـة بها. فقد كانت ميونخ على سبيل المثال، مركزاً اكثر تحرراً وعـالميـة من برلين وقـد استقطب تراثهـا البوهيمي الفني الفنانين التشكيليين من اسكندنافيا ومن الأقطـار السـلافيـة الاخـرى. كان في لايبـزك مجمـوعة من الناشرين ابرزهم (ارنست روفولت) الذي اسس مطبعة في غرفة واحدة في عام ١٩٠٨ وكان يعقد الاجتماعات اليومية في الغـرفـة الخلفيـة لمطعم «وليـام». وكـان (كـرت پنشس) قارئه الرئيس. في اواخر تشرين الثـاني ١٩١٢ اصبـح (فـرانـز ڤيرفل) قارئاً مساعداً لـ (كرت پنشس). كان الكاتب المسـرحي (ولتـر هانسنكليڤـر) و(كرت دولـف) مرتبطين بتلك المجموعة (كان «وولـف» يمد «روفولت» بالعون المادي الا انه اصبح في شباط ١٩١٣ المسيطر الوحيد على الدار بعد ان غيـر اسمهـا من «روفولت ڤيرلاك» الى (كرت وولف ڤيرلاك). طبعت تلك المجموعة اعمالاً كبيرة مثل الجزء الاول من ديوان (جورج هيم) الموسوم «اليوم الابدي» في نيسان ١٩١١، والجزء الاول من ديوان (فرانز ويرڤل) الموسوم «صديق كل الناس» في كانون اول ١٩١٢، والجزء الاول من ديوان (جورج تراكل) في مايس ١٩١٣. كانت مجموعة (لايبزك) مسؤولة عن اصـدار دوريـة «الاوراق البيض» في سويسـرا ما بين ١٩١٦ - ١٩١٨. لقـد زودت تلك الـدوريـة الكتـاب الالمان بالمنصات الحرة للتعبير عن ارائهم السياسية الراديكالية الهادئة. اما تعبيريو (براغ) فقد شكلوا مجموعة ناطقة باللغة الالمانية وسط بيئة حضارية سلافية، وقد ضمت تلك المجمـوعـة رجـالاً مثـل (مـاكس برود) و(فرانز كافكا) و(پول كورنفيلد) الذين كانـوا اكثـر انطـوائية على انفسهم من معاصريهم الالمان، ولذلك كانت هناك مساحة معينة تفصلهم عن بقية اعضاء الحركة.

- ٥ -

برهنت مدينة (زيورخ)، وبصورة لم يكن يتوقعها احد، على انها المركز الاقليمي الاهم للحـركـة التعبيـرية التي امتدت عقداً من السنين. لقد جاءها العديد من التعبيريين هرباً من الـرقـابـة والتجنيد الالزامي ونقص المؤن. كما كانت تلك المدينة منشأ الدادائية الحقيقي. وعلى الـرغم من ان العـديـد من الـدادائيين الـزيـورخيين امثـال (هيـوكـوبـل) و(رتشـارد

هيولسنبيك) و (هانز ارپ) والرومانيين امثال (مارسيل جانكو) و (ترستان تزارا) كانوا يعملون في مجـلات تعبيـريـة في المـانيـا ، الا ان الحـركة الدادائية الالمانية كانت قد بلغت درجة الـوعي الـذاتي ، وقـد جاء ذلك الوعي رد فعل ضد الحركة التعبيرية السياسية الطوبائية التي واجهوها في زيورخ (والمتمثلة اساساً بالبرت اهرنشتاين وليونهارد فرانك ولاڤك روبنر ورينيه شكـل وفرانز ڤيرفل) . ففي الوقت الذي توحد فيه التعبيرون والدادائيون في رفض الحضارة التي «انتجت قاذفـات اللهب والـرشـاشـات» اخـذ الـدادائيون يؤمنون تدريجياً بان الحركة التعبيرية كان ينقصها شيئاً حيوياً ، وبخاصة في الفترة الواقعة في منتصف الحرب . في عام ١٩١٦ شعـر الـدادائيـون ، الى حد ما بعـدم كفـايـة الافكـار السيـاسيـة الجمالية والاحلام الطـوبـائيـة والافكـار المجـردة التي ميـزت جانب الحـركة التعبيرية الادبي حد انهم عدوها تجـاوبـاً محـافظـاً مع واقـع القـرن العشرين . ونتج عن ذلك اننا نستطيع ان نتحسس داخل الحركة الدادائية نقداً متطرفاً للحركة التعبيرية في سنوات الحرب . ففي الوقت الذي حاول فيـه التعبيـريـون استنباط لغة «تعبيرية» وجعل الواقع يرضخ لتلك اللغة عبر الدادائيون ، عن طريق لغتهم التي لـم تعر للنحو اوللاشارات اي اهتمام ، عن عدم قدرة المؤسسات الانسانية على احتضـان واقـع متلون ومتقلب . وفي الوقت الذي ترفع فيه التعبيريون مراراً وتكراراً عن القرن العشرين حيث لم يكونوا متأكدين من ارتباطهم به واخذوا ، في الوقت نفسه ، ينظرون الى الـوراء ، الى ماضٍ مثـالي اوالى امـام ، الى مستقبـل طوبـائي ، أبىٰ الدادائيون الا ان يعيشـوا تفـاهـات القرن العشرين ، وان كان انتماؤهم لهذا القرن انتماء شكلياً . وفي الوقت الـذي كان فيـه التعبيـريـون دائمي المعاناة سياسياً وجمالياً بسبب رغبتهم في ان يكونوا قادة «الاوسـاط المتحـررة» وبسبب رغبتهم في تأكيد قيمة «الانا» كمركز للكون ، كان الدادائيون يدركـون محـدودية قدرة تلك «الانا» امام مجرى الواقع وفي الوقت الذي كان فيه التعبيريون يائسين بعـد ان وجـدوا ان تصـورهـم العـالـم كان تصـوراً حالمـاً ، كان الـدادائيون مبتهجين بانتمائهم الى هذا الكون وبتصويرهم هذا العالم تصويراً فنياً خلاقاً . وفي الوقت الذي سعىٰ فيـه التعبيـريـون الى سد الفـراغ الـذي وجـدوه امـامهـم بطـاقاتهم التعبيرية الذاتية ، حاول الـدادائيـون تجسيـد تلك الأنشطـة التي كانت موجـودة في ذلـك الفراغ ، واوضحوا ان تلك «التجسيدات» كانت في حد ذاتها صوراً للعالم الداخلي وادعوا أن الاشياء التي تبدو خالية

من اي مضمون تتضمن في حقيقتها وفرة في المضامين. واذا كانت التعبيرية تعني التصريح الدائم بان كل شيء كان على ما يرام وبان الامل معقود على تحرير الطاقات الحبيسة، كانت الدادائية تؤكد ان بداية جديدة حدثت وان الحياة الابداعية تسير في طرق جديدة، هذا اذا كانت هناك للناس ثقة بسلطان الحياة.

لم يتبلور النقد الدادائي للحركة التعبيرية الا بعد مرور وقت طويل. اصبحت الدادائية السويسرية، بعد عودة (رتشارد هيولسنبك) الى برلين في كانون الثاني ١٩١٧، حركة جمالية محافظة حد ان (هيولسنبك) اسماها «صالون تشذيب الفنون الجميلة». لقد كان لهذه الملاحظة ما يبررها، وهذا ما تجده في المقطع التالي المأخوذ من بيان الحركة الدادائية الموسوم «بيان الفنانين الراديكاليين» الذي نشر في الرابع من مايس ١٩١٩:[١٨]

> نريد، نحن الفنانين، ان نكون ضمن اطار الدولة وضمن حياتها وان نساهم في كل مسؤولياتها. اننا نؤكد ان قوانين الفن صيغت بصورة عامة... نحن نعارض اللانظام...

في شباط ١٩١٨ اسس الدادائيون البرلينيون «النادي الدادائي» الذي وصل فيه النقد الموجه الى الحركة التعبيرية ذروته. واثناء الاضطرابات التي شهدتها المدينة حيث كانت مناظر الجوع والموت ظاهرة للعيان، اصبحت الدادائية مهتمة بالافكار السياسية المعادية للنظام واصبح الدادائيون يلاحظون تدريجياً ان الكتابات التعبيرية الطوبائية كانت تخفي رغبة متأصلة في محاباة الوضع القائم وقتئذ. ومن هنا هاجم (هولسنبك) الحركة التعبيرية منطلقاً من أنها تنتج ادباً رسمياً يعكس وجهات نظر الاحزاب «الاشتراكية» البرجوازية البارزة وانها كانت تتهرب ايضاً من تصوير رعب الخنادق ومن تصوير الواقع المفعم بالبناء الاجتماعي الراديكالي: -[١٩]

> في المانيا، تطورت الحركة التعبيرية بثبات وشفافية واصبحت اسلوباً ثابتاً في الفن. لذلك فسر ميلها الى اكتشاف جوهر الاشياء وتوقها الى تصوير القضايا

---

١٨ - جوبيير، المستقبلية والدادائية (باريس، ١٩٦٧) ص ١٢٠.

١٩ - يول راب وكارل لدفك شنايدر (تحرير): الحركة التعبيرية: ملاحظات المعاصرين وذكرياتهم (فرايبرك، ١٩٦٥) ص ٣٥٤.

الـروحيـة التي توحيهـا الكـاتدرائيات القوطية وتأكيدها القضايا الانسانية ، فسر كل ذلك بأنه رد فعل انساني تجاه المذابح الرهيبة التي كانت تجري في الخنادق. لقد انقـذ النـاس انفسهم بواسطـة الفن الذي وعد المهتدين به بالملذات المكثفة التي يمكن الحصـول عليهـا عن طريق التجـريـد والابتعـاد عن الاشياء التي مرذكرها. ورأى الداداثيون في الحركة التعبيرية نوعاً من الهروب والتنصل من معايشة الواقع المؤلم.

يمكن ان نعيش دقـة هذا التحليـل من حقيقة بسيطة. فبعد ان قضىٰ جند (نوسك) على انتفـاضــات السپـارتاكيين وقتلوا (كارل ليبكنخت) و(روزا لوكسمبرك) اقيمت مباشرة امسية رسمية في (برلين بلوثرنسال) القى فيها قصائد تعبيرية «ثورية» (پول زيخ) و(جوهانز بيچر) و (وولتر سنكلڤر) و(فرانز ويرفل). وجدير بالذكر ان (كرت ارك مويرر) قال في ذلك التجمع: «كم نتمنىٰ ان تنظر الدولة الى الفنان كموظف استدعي ليرفع مستوى الناس فكرياً وعاطفياً وكم نتمنىٰ ان تكـافئـه على هذا الاســاس». [٢٠] ومن هنـا اتخـذ الـداداثيون البرلينيون موقفاً يسـاريـاً راديكـاليـاً الا انـه لم يكن موقفـاً شيـوعياً عاطفياً (Gefuhlskommunism). الا ان موقف الداداثيين اليساري كان مختلفاً عن الموقف اليساري الذي اتخذه التعبيريون في السنوات الاخيـرة من الحـرب لان دعـوة الـداداثيين الى الثـورة كانت متـرافقة مع عدم ايمانهم بقدرة الثورة الاجتماعية على تغيير الاشياء نهائياً. ففي الوقت الذي بدا فيه التعبيريون راغبين في ثورة واحدة والى الابد كان الداداثيون راغبين في ثورة دائمة ومستمرة في مكان واحد.

اذا كانت الحركة الداداثية تعترف بالحاجة الى الثورة، وتعترف في الوقت نفسه باستحالة تحقيقها يكون اذن تاريخ السنوات الاخيرة للحركة التعبيرية الادبية هو تاريخ الرجال الذين كانوا يطمحون في تحقيق كل الاشياء الا انهم وجدوا انفسهم غير قادرين على معايشة الواقع الغامض الذي لايمكن ان تدركه اما لهم الطوباثية. في عام ١٩١٧ عادت الحياة (بعد اربع سنوات عجاف) الى الدراما التعبيرية لتعكس آمال الاوساط الثورية المتحررة في ايجاد نوع من المشـاعـر الانسـانيـة الجـديـدة، وهـذا مانجـده في مسرحيات مثل «الابن الاصغر» لـ

---

٢٠ ـ ج. س. مدلتن، «الداداثية مقابل التعبيرية او حلم الملك الاحمر» مقال منشور في: الحياة الالمانية والرسائل، الجزء الخامس عشر، ١٩٦١ ـ ١٩٦٢، ص ٤٥.

(فـرتـزڤـون اونـرو) ومسـرحيـة «التحول» لـ (ارنست تولر) ومسرحية «المسالمون» لـ (لدڤك روبنـر). الا انـه في عام ١٩٢٠ كتبت مسـرحيـات اخرى حطمت كل تلك الامال الطوبائية مثل «العملاق» لـ (تولر) و«الساحة» لـ (فرتز ڤون اونرو) ومسرحية «غاز» (بجزئين) لـ (جورج كايسر). لقد آمنت تلك المجموعة من الكتاب، كما هي حال التعبيريين الذين كتبت لهم الحياة بعد الحرب، بانه سيظهر نظام عنقائي جديد من محرقة الحرب وسيطلق ذلك النظام طاقـاتهم التعبيـريـة. الا انهم عنـدمـا اكتشفـوا أن الحرب لم تحقق لهم اي شيء مما كانوا يحلمـون به في كتـابـاتهم كانت خيبـة املهم كبيـرة جداً: هاجـر بعضهم وعاش في المنفىٰ وانتحر بعضهم ومات العديد منهم موتاً مبكراً. اما الاخرون فقد اصبحوا كاثوليكاً متصوفين، او ارتبطـوا بالاحـزاب السياسية المستبدة. وخلافاً لذلك نجد الدادائيين الالمان لم يخدعوا انفسهم بمثل تلك الاوهام، ولذلك لم يعانوا الخيبة نفسها التي عاشها التعبيريون لقد ادرك الدادائيون أن الظواهر المشوهة التي هاجمها تعبيريو ما قبل الحرب بضراوة ظلت سائدة ولم تتبـدل، وان كان النظـام شبـه الاقطـاعي قد تأثـر نوعـاً ما بالحرب. كانوا مستعدين لخوض صراع طويـل، لا طائـل فيـه مع الحضارة التي اجهزت على الانسان. وهكذا، ففي الوقت الـذي انتهىٰ فيـه الـدادائيـون الالمـان كمجموعة لا همَّ لها سوى التهكم والسخرية بالوضع العـام انتهىٰ التعبيـريـون كمجمـوعـة يائسة بسبب عدم نجاحهم في تثوير وضعهم مرة والى الابد. واذا كان الامر قد اختلط على تعبيريي ما بعد الحرب بسبب عدم قدرتهم على تحديد اذا كان (الـدكتـور كاليكـاري) دكتاتوراً مصاباً بداء العظمة او طبيباً نفسانياً شفوقاً او اذا كانوا هم انفسهم قوىٰ اعـاد لهـا ذلـك الطبيب الحيـاة او انهم كانـوا ضحاياه اوببساطة انهم كانوا مرضىٰ عالجهم ليصبحـوا انـاسـاً اصحـاء يتماشون مع الوضع العام فان الدادائيين الالمان عرفوا، على الأقل، أنهم كانوا نزلاء في مستشفى (كاليكاري) للامراض العقلية وعرفوا ايضاً أن احـلام التعبيـريين الاصليـة في تقـويض النظـام القمعي لا يمكن ان تتحقق الا بتغييرها وليس عن طريق الثـورة. يبـدو ان التعبيـريـة انهـارت بسبب ايمانها الخاطيء بامكانية تغيير العـالم عن طريق اجبـاره على التمـاشي مع مجمـوعـة من المثـل المتصورة مسبقاً. وخلافاً لذلـك يبـدو ان الـدادائية تصرح أن الخطوة الاولى للتغيير تتكون من تقبل الاشياء كما هي، بتفـاهـاتهـا، وتتكـون الخطـوة الثـانيـة من الحث على ايجاد وضع يمكن ان يتغير بسبب ما

يحتويه من زخم ديناميكي، وتتكون الخطوة الثالثة من الضحك على انفسهم لانه، في واقع الحال، لم يتغير شيء على الاطلاق.

و - الدادائية والسريالية

روبرت شورت

حاولت حركـات الحداثة في الفترة التي سبقت الحرب [العالمية الاولىٰ] ان تعيد خلق قواعد الفن لتجعلها تلائم التجارب الحديثة. لقد رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة غير قابلة للتغير، كما رفضت فكرة وجود انسان عقلاني واعي. وذهبت الدادائية والسريالية ابعد من ذلـك: رأتـا أن الامـور تغـيرت تغـيراً كبيراً مما استوجب التساؤل عن معنىٰ الفن نفسه وغـرضـه. ورفضتـا الفكرة القائلة ان حرية الابداع يجب ان تأخذ شكل تعدد «المذاهب» الجمالية، حيث لم يكن اي مذهب من تلك المذاهب يتميز بأي شيء جوهري ماعدا التجديد في لغـة الشكـل. افـاد المـذهبان الدادائي والسريالي من ابداعات الاجيال السالفة، وعليه استغـلا كثـيراً التقدم الذي تحقق في الجوانب الاسلوبية. وفي ضوء المعرفة الجديدة المتعلقة بنفسية الانسان وطبيعة الكون التي هي بيئة الانسان نفسه. ناقشا اذا كانت النتاجات الفنية او الادبية معقولة ومفيدة ومبررة اجتماعياً واخلاقياً. رأت الحركة الدادائية أن الواقع كان محيراً وغير مترابط حد لا يمكن عرضه او تقديمه بمنهجية منظمة. لقد امدتنا حواسنا بالمعلومات المضللة، كما ان المفاهيم العقلانية الكلاسية المتسمة بالوضوح لا يمكنها سبر غور الواقع ذي الـطبيعـة المتقلبـة. فاذا ما عرفت الكلمات كوسـائل للاتصال الجماهيري وللتواصل وللنظام شوهت وخانت شخصية الحياة الحقيقية المتكونة من سلسلة غير متصلة من التجارب الآنية. ومن هنـا ادعىٰ المـذهبان الدادائي والسريالي ليس ثمة من جدوى في الكتابة عن التجربة: يجب ان ينصب هم الكـاتب والشـاعـر على الـربط المباشر بين مشاعره والكون ربطاً سلبياً

استسلامياً لا حدود له فبدلاً من ان تعد السريالية الفنان صانعاً للاشكال صورته انساناً ذا قدرة على التجاوب مع الصدفة ومع البواعث الداخلية غير الواعية، انساناً يرحب بكل ما يحدث تلقائياً. كان الشاعر مكتشفاً او مغامراً روحياً، اما طاقته الانتاجية فقد عدت ذات اهمية ثانوية، كما عد الفن قيداً من القيود. كانت الاهمية الشعرية تعزىٰ الى اسلوب معين في الحياة والى القدرة على اطلاق العنان للرغبات. واعطيت الاسبقية الى الضرورات الاخلاقية وليس الى الضرورات الجمالية. وارادوا من الفنان ومن الشاعر ان يتحليا بالمصداقية، ولذلك فقد دعوهما ليس الى الفن، بل الى الصمت او الفعل.

ربما كان للعوامل الثقافية اثر في انتاج مثل هذه الحركات، مع ذلك ظل اثر الحرب العالمية الاولى حاضراً في ظهورها. لقد جاءت تلك الحرب لتقنع جيل الشعراء الشباب بان الحضارة الغربية كانت في طريقها الى الانهيار والزوال وبان الاقطار المنتصرة قد عانت من الكوارث الفكرية والاخلاقية التي لا تقل حدة عن الكوارث التي عاشتها الانظمة والطبقات الارستقراطية في الاقطار المندحرة. لقد اكدت الحرب القناعة بان اهتمامات الغرب بالتقدم الصناعي وبالمبالغة في تقويم العقل على حساب المشاعر قادت الى جنون العظمة المهلك، ذلك الشعور الذي قلما نجده عند التكعيبيين والمستقبليين في فترة ما قبل الحرب. ان تحطم اسطورة التقدم شجع الدادائيين على عد الحياة حالة آنية وزائلة، فقد توارىٰ الطموح في انتاج الاعمال الكلاسية الدائمة للاجيال القادمة. الا ان الدادائيين والسرياليين مقتوا ايضاً معاصريهم الذين كانوا رعاة للفنون. ومن هنا جاء السؤال المؤلم: «لماذا نكتب؟» الذي طرحته المجلة الپاريسية «لتراتوز» في عام ١٩١٩ والحقته بسؤال اخر اكثر استفزازاً: «لمن نكتب؟» ان الحضارة التي غضت النظر عن تلكم الاعمال اللاانسانية لا تستحق ان تسجل وتصور فنياً. لقد كان للدعاية دورها في الحط من قدر اللغة حد ان اصبح التفاوت بين الكلمة والحقيقة كبيراً، وهذا ما جعل اللغة لا قيمة لها. والاكثر من ذلك أن الحرب كشفت عن بطلان ادعاءات الطبقة البرجوازية التي ارادت فصل القضايا الثقافية عن القضايا الاجتماعية والاقتصادية. واستغل البرجوازيون اسماء بعض القادة الروحانيين في الماضي الذين كانوا «فوق مستوىٰ الصراعات» ليؤكدوا عبرهم نزعتهم الشوفينية الحربية. لقد رحب الدادائيون والسرياليون بتدمير الابراج العاجية. كان للموقف المتفجر في فترة ما بعد الحرب ولنجاح الثورة

البلشفية التي كانت بحد ذاتها انجازاً حققه رجال الفكر عامة الاثر في بروز الاحلام الطوبائية لجيل الثوار الشباب على الرغم من ان تلك الاحلام كانت خادعة ولم تدم طويلاً. وكان الفنان التجـريبي، في الـوقت نفســه يواجه ضغوطاً فنية ولغوية واخلاقية ساعدت على اثراء خياله وجعله يقتحم العـالم الواسع. ان مثل هذه الظروف تفسر لماذا لم تكن الدادائية والسريالية، اللتين كانتا في طور التكوين بين ١٩١٥ و ١٩٢٠، مدرستين جديدتين للشعر والفن بقدر ما كانتا حركتين روحيتين لهما انتماءات فلسفية واخلاقية و، كما هي حال السريالية، سياسية.

- ٢ -

من اختـرع الـدادائية؟ اين ومتى بدأت؟ كانت مدن نيويورك وبرشلونة وزيورخ وبرلين وهـانوفـر وكـولـون وباريس مراكز للنشاط الدادائي المتقطع في الفترة الواقعة بين ١٩١٥ و ١٩٢٣. لقد قام الدادائيون الاوائل بجهود كبيرة من اجل طمس معالم اصول الحركة كأنهم كانـوا يواصلون حملتهم على سير التـاريخ لقـد عدت انشطة (مارسيل دچامب) و (فرانسز پيكابيا) في نيوريورك في عام ١٩١٥ أنشطة رائدة في هذه الحركة. فقد عدت قضايا دادائية من حيث الجـوهـر رغبتهما المشتركة في التطلع الى التناقضات الظاهرية (Paradoxes) الهدامة وعدم احترامهما كل الافكار المستوردة، بالاضافة الى اعمال (دچامب) «الجاهزة ready mades» (اي استعـمال كل ما تقـع عليه يده في الرسم) وطريقتهما السخيفة في تفريغ الحياة من مضامينها الروحية. لم يحدث ذلك «الخلط السحري بين الافكار والشخصيات»، كما يقول (رختر)، والذي بدأت منه الحركة الا في زيورخ، تلك المدينة المحايدة التي وجد فيها اللاجئون ملاذهم بعد ان هربوا من النزاعات العسكرية. اننا لا نعرف معرفة قاطعة من اكتشف من الرواد كلمة (دادا). هل اكتشفهـا (تـرستـان تزارا) او (هيوكـو بـول) او (رتشارد هيولسنبك)؟ اننا نجد تناقضات كبيرة في روايات الرواد عمن استعملها اولاً. لقد ظهرت هذه الكلمة مطبوعة أول مرة في المقدمة التي كتبها (هيوكو بول) للعدد الاول من مجلته (كاباريه ڤولتير) الذي ظهر في حزيران ١٩١٦. لقـد استعملت هذه الكلمـة في لغـات متعـددة لتعـطي معـاني مختلفـة ومتعـددة. فهي تعني «التـأكيد المتحمس» باللغـة السلافية، وتعني «الاستغراق» بالفرنسية وتعني «الحصان الخشبي» بلغة الاطفال. بذلك كانت احدى الكلمات المناسبة لاثارة غضب

البرجوازيين. لقد كانت هذه الكلمة «بياناً» بحد ذاته.

لم تكن الدادائية مرتبطة بشخصية واحدة او وجهة نظر او اسلوب معينين، ولم يكن لها برنامج واحد مترابط ترابطاً منطقياً. كانت النقاط التي تركز عليها الحركة في تغير مستمر ولم يظهر ذلك التغير بالوضوح نفسه الذي ظهر فيه في سنوات الحرب في سويسرا. ان عدم التجانس الذي كان يميز مجموعة زيورخ من المغتربين وأنصار اللاعنف (Pacifists) والهاربين من الخدمة العسكرية والثوار (لينين، رومان رولان، فيديكايند وجيمس جويس) قد امتد ليشمل تلك المجموعة التي كانت تقوم بالأنشطة الترفيهية التي كانت تقام بما كان يدعى تهكماً (كاباريه ڤولتير)، وكانت تقيم المعارض (كاليري دادا) في (باهنهو فستراسة). كانت السويسرية الحقيقية الوحيدة بين الداداثيين الاوائل هي (سوفي توبر) التي تزوجت الشاعر والرسام الالزاسي (هانز آرب). كان (ترستان تزارا) و (مارسيل جانكو) رومانيين، و (ولتر ستيرنر) نمساوياً، و (مارسيل سلودكي) او كرايينياً. اما الشخصيات المركزية الاخرى امثال (هيوكو بول) وزوجته (ايمي هننكز) و (رتشارد هولسنبك) و (هانز رختر) فكانوا المانا.

وعلى الرغم من ان جميع تلك الشخصيات كانت تشترك في مقتها الحرب التي كانت تدور رحاها خارج الحدود الا ان السمات الرئيسة التي تميز الدادائية في الوقت الحاضر، كالغلو بالشعور الفردي والشك الشامل ومهاجمة المعتقدات والمؤسسات التقليدية، لم تتبلور الا بعد كفاح طويل. كان الفضل في تثبيت المعالم الرئيسة للدادائية يعود، وبخاصة في السنتين الأولى والثانية، الى (هيوكو بول) المتصوف الساذج ذي الافكار البناءة، اكثر مما كان يعود الى (ترستان تزارا)، ذلك الانسان الماكر والنهلستي. كانت شخصية (بول) مجموعة من المتناقضات. فقد كان في يوم ما كاثو ليكياً متحمساً وفوضوياً باكونينياً(*) ومتصوفاً ورجل اعمال ومثالياً كثير الشكوك. كانت صحيفته الموسومة «الهروب من الزمن Die Flucht aus der zeit» تنم عن اهداف جدية بعيدة كل البعد عن التحريضات الفجة والفوضى والتناشز البدائي والاعمال البهلوانية التكعيبية التي كانت تدور في الحفلات الدادائية الساهرة. لقد كان تحطيم الاصنام خطوة اولية واعية تبعها الشروع في رد الاعتبار الى الفن «كوسيلة ذات معنى للحياة». يقول (هانز ارب): «نحن نفتش عن فن قائم على اسس ثابتة من اجل معالجة جنون العصر، وقائم أيضاً

---

* نسبة الى (ميخائيل باكونين)، احد اعلام الفوضوية والنهلستية الروسية. ولد في عام ١٨١٤ وتوفي في ١٨٧٦ ـ المترجم.

على نظام جديد للاشياء باستطاعتهِ اعادة التوازن بين الجنة والجحيم». لقد كانت الفضائح والاعمال التدميرية هي الوجه الاخر للاهتمامات الاخلاقية العميقة التي كان هدفها استعادة نقاء ضائع: كان على الدادائية أن تعيد العافية الى العقل وليس فحص آثار المرض التخريبية حسب.

كان هذا الموقف الدادائي سائداً لاسيما بين اوساط الرسامين امثال (رختر) و (جانكو) و (دومان) و (آرب) و (البرتو جياكوميتي) الذين استهوتهم الحرية غير المحدودة التي وفرتها لهم الدادائية وخصوصاً في مجال التجريب. ومع ان الدادائية «حالة فكرية» عاشتها [تلك الشخصيات]، الا ان الانكار (negation) المطلق الذي مارسه الكتاب عن طريق الاحتجاج اللفظي كان اسهل من ذلك الانكار للاشكال البناءة الذي مارسه الرسامون عن طريق الفنون التشكيلية. في صيف عام ١٩١٨ غادر (هيوكو بول) زيورخ الى (تشينو) واتحد (تزارا) مع (فرانيس بيكابيا) الذي وصل الى زيورخ تواً. في ذلك العام اصبح (تزارا) راعي الدادائية، وفي صيف ذلك العام ايضاً وجد الكتاب والرسامون انفسهم يسيرون باتجاهين متعاكسين ففي الوقت الذي كان فيه الكتاب يتجهون صوب العدمية وهم فرحون بمهاجمتهم المقدسات وبشكوكهم الصبيانية كان الفنانون جادين في ان يصبحوا مرة ثانية «قوة ايجابية في الحياة». في نيسان ١٩١٩، وبعد تاسيسهم «جمعية الفنانين الثوريين»، نشر الفنانون بياناً تضمن فقرات فيها الكثير من التطلعات المثالية الغامضة والغوغائية الفارغة التي كانت اقرب في روحيتها الى جناح الحركة التعبيرية المعتدل، التي اصبحت وقتئذٍ حركة ديمقراطية اجتماعية منه الى الدادائية الفوضوية وقد وردت في ذلك البيان فقرة تقول:

تمثل روح الفن التجريدي توسيعاً كبيراً لشعور الانسان بالتحرر. نحن نؤمن بفن اخوي: هذه هي رسالة الفن الجديدة في المجتمع. يتطلب الفن الوضوح وعليه ان يؤدي الى تكوين انسان جديد.

انتهت الدادائية في زيورخ بظهور هذا النص وبعودة المنفيين الى ديارهم الاصلية بعد توقيع اتفاقيات السلام.

انتقلت «جرثومة» الدادائية الى برلين عن طريق (رتشارد هيولسنبك)، ذلك الشاعر الصوتي (Phonetic poet) المعروف باستخدامه الايقاعات الزنجية البدائية «من اجل اشاعة الادب بين

عامة الناس». كانت مقاومة العاصمة الالمانية قد وهنت بسبب اندحارها في الحرب وبسبب الحرب الاهلية، لذلك اصيبت بعدوى الدادائية بسرعة بعد ان نشر (هيولسنبك) بيانه الدادائي في نيسان ١٩١٨. لقد تأسس في برلين «نادي دادائي» كبير جداً احتشد فيه، جملة من احتشد، (راول هاوسمان) و (جورج كروز) و (جون هارتفيلد) الذين طوروا بجهودهم المشتركة تكنيك التوليف الفوتوغرافي (Photomontage) وجعلوه اداة فاعلة في التدمير. ومن جملة الشخصيات الاخرى التي كانت تتردد الى ذلك النادي الناشر اليساري (ڤيلاند هيرزفيلد) و (جونز بارد) مؤسس شركة «كرايست المحدودة» الذي اشتهر بعبقريته المهووسة في اثارة الفضائح والتي جعلته يهاجم رئيس الدولة ويوزع مجموعة من المنشورات التي نصب فيها نفسه رئيساً للدولة. شن الدادائيون البرلينيون حرباً مستعرة على التعبيريين لتحول الاخرين الى طبقة متوسطة تحابي الجمهورية ولميلهم بتقزز الى الغيبيات الروحانية الرومانسية. وامتاز الدادائيون البرلينيون بافعالهم السياسية العنيفة. كانوا يخوضون المعارك السياسية جنباً الى جنب مع السبارتاكيين(*) والشيوعيين ويصدرون مجلات صغيرة تحمل عناوين مثل «كل انسان هو لعبة كرة القدم Jedermann sein eigener fussball» و «بصراحة دموية Der Bultige Ernst» و «الافلاس Die Pleite» وكانت السلطات تصادر تلك المجلات حال توزيعها متذرعة بانها كانت تروج للفحش والفساد. لقد اشبعت الشيوعية رغباتهم الاستفزازية، مع ذلك لم ينضم الى الحزب الشيوعي احد منهم باستثناء (هيرز فيلد). اما الاخرون فقد اعطوا اهمية كبيرة لحريتهم وامعنوا النظر في تفاهة الحاضر اكثر من تأملهم في الاصلاحات المستقبلية، وكانوا على العموم يشككون في كل مشروع يهدف الى تطوير الانسان. وبعد ان انتهى الدادائيون من القاء سلسلة ناجحة من «المحاضرات» في الاقاليم وفي جيكوسلوفاكيا، وبعد ان انتهوا من اقامة «المعرض الدادائي العالمي» في العاصمة في حزيران ١٩٢٠ تكون الدادائية في برلين قد أفلت. وفي عام ١٩٢٢، وبسبب الخلافات والمنازعات المريرة بين الدادائيين انفسهم، التي كانت تتركز فيما اذا كان عليهم تكريس انفسهم على الفن او على السياسة، تكون الدادائية قد انتهت.

في تلك الفترة اخذت الدادائية بالتلاشي في كولون، على الرغم من محاولات (ماكس

* اعضاء حزب سبارتاكوس الاشتراكي المتطرف الذي تأسس في المانيا في عام ١٩١٨ ـ المترجم

ارنست) و(جونز باركلند) و(هانز ارب) في انعاشها في عامي ١٩١٩ و١٩٢٠ كان لتلك المجموعة حضور متميز وإن لم يدم ذلك الحضور طويلاً. لقد رفض الدادائيون في كولون التضحية برؤاهم الشعرية على حساب الامور الدعائية. كانوا مصرين، كما كانت حال السرياليين فيما بعد على مزج الفعل الخارجي بالحرية الداخلية. لقد عدوا ذلك المزج شيئاً لا تستغني عنه اية حركة ثورية. كان افضل ما اضافوه الى الداداائية هو ما اسموه بـ «فاتا كاكاس Fatagagas» الذي يعني الفن التلصيقي (Collage) المزعج وهو ينتج جماعياً من دون ذكر اسماء المنتجين، وقد انتجه الثلاثي الكولوني [ماكس ارنست، جونز باركلند وهانز ارب].
لقد اظهرت الداداائية الالمانية قدرة فائقة على الانبعاث في (هانوفر) بفضل شخص واحد فقط هو الرسام ـ الشاعر (كرت شفترز) الذي كان فناناً بكل معنىٰ الكلمة. لم تكن له اية علاقة بالسياسة وكان يمثل جانب الحركة الداداائية الفردي وغريب الاطوار. كتب قصيدة عاطفية في عام ١٩١٩ وكانت المواد التي استخدمها في تلك القصيدة خليطاً في قصاصات الورق ومن العبارات المجلجلة المستخدمة في الاعلانات وفي مقاطع من الاغاني الشعبية والالفاظ الشائعة، كما لصق عليها عدداً لا يحصىٰ من نفايات الشوارع.

ومع ان الحكم على اهمية الداداائية بالاشارة فقط الى انجازاتها الفنية ليس من الصواب في شيء، مع ذلك هناك حقيقة تبدو غير معقولة ظاهرياً وهي ان الاقطار الناطقة باللغة الالمانية وكذلك باريس، تلك المدينة التي سنفرد لداداائيتها حيزاً خاصاً، تجد ان التنكر للفن قد برهن على كونه حافزاً له. لكن ليس من السهولة تشخيص اصول الداداائية عبر نتاجاتها ذلك لان همَّ الداداائيين كان منصباً على ايجاد مفهوم جديد لكلمة فنان اكثر مما كان منصباً على الا تيان باسلوب جديد. لم يتردد الداداائيون في الاستعارة من مجموعة كبيرة من الرواد [ومن الحركات الرائدة]: الفن التلصيقي من التكعيبية، طباعة النصوص بصورة بهلوانية و«البهيمية bruitism» من المستقبلية، الاستعمال غير المفيد للون من التعبيرية، التكنيكات التلقائية والعفوية من (كاندنسكي) والابتكارات الشعرية من (ابولينير) و(ماكس جاكوب). واخذوا «الشعر الصوتي»، الذي اصبحت له شعبية في اوساط الداداائيين الالمان وافاد منه (تزارا)، من نظريات (مارينيتي) في «الكلمات المحررة» ومن الفنان التعبيري (اوكست سترام). ان ديوان (رتشارد هلوسنبك) الموسوم «صلوات غريبة الاطوار» (١٩١٦)

هو خير ما يعكس هذا الاتجاه في الشعر. كان لهذه «القصائد الصوتية» اهداف مختلف: يبدو ان (هيوبول) اراد ان يكتب بلغة نقية محررة من المعنىٰ الملوث، وكان (شڤترز) في ديوانه الموسوم «السوناتا الرئيسة» (١٩٣٢) مولعاً بتأثيرات الفنون التشكيلية غير المجازية التي يمكن انجازها ما أن ترتب الكلمات على الصفحات. اما القصائد «التلقائية» فكانت تهدف الى خلق» الايهام بان عدة اشياء تحدث في آن واحد»: لقد كانت نتاجات يشترك فيها اكثر من شاعر واحد وكان كل شيء فيها يعتمد على طريقة القائها: «يصبح الشاعر، يلعن، يتنهد، يتمتم ويغني كما يحلو له» على حد تعبير (ارب). كانت تلك الفعاليات الشعرية تمثل انحلال الذات وربما العالم عامة بفعل قوى خارجة عن ارادة الانسان، قوى الصدفة واللاوعي.

لقد كان من المناسب أن تجعل الدادائية «البيانات» الطابع المميز لها، لاسيما انها حركة ولدت في السنة التي ولد فيها «مؤتمر كينثال»، وتلاشت في عام ١٩٢٢ الذي تبددت فيه الامال في تفجير ثورة عالمية. لقد كتب كل الدادائيين، باستثناء القلة من الرسامين، البيانات وكان (تزارا) بلاريب سيدهم من هذا المجال. توقف (تزارا) أثناء اقامته في رومانيا، عن الكتابة بذلك الاسلوب المتحذلق الذي ميز قصائده المبكرة كما ميز الحركة ما بعد الرمزية.

اخذ يكتب بلغة غير مترابطة وبدائية ومتنكرة لقواعد المنطق والنحو، وهذا ما نجده في مؤلفيه: «مغامرة السيد فاير اكستينكوشر السماوية الثانية» (١٩١٧) و«التقويم السينمائي للقلب التجريدي» (١٩١٨). تأثر (تزارا) كثيراً ببيانات المستقبليين التي ضمنوها تصورهم لما سيؤول اليه الاسلوب الفني في المستقبل. مع ذلك، كانت بياناته موجهة الى تدنيس الفن. واستند منهجه الى الفوضىٰ والتناقض، وهذا ما نجده في مجموعة من اعماله: «البيان الدادائي» (١٩١٨)، «البيان الدادائي عن الحب من طرف واحد» (١٩٢١). لقد نجح (تزارا) في استخدام الرسم البياني التعليمي من اجل توضيح عقيدته البعيدة عن العقل والمنطق. كان مؤمناً بان اللغة الاسمىٰ (metalanguage) تحطم «رسالته». عندما تستخدم في كتابة البيانات والشعر لذلك اصبحت بياناته مجموعة من التصريحات الصاخبة التي لا وجود لاي نوع من الترابط فيها، انها تصريحات مسهبة لا يخرج منها المرء باية نتيجة. كان هدف

تلك التصـريحـات لا شيء غيـر الحشـو بل انهـا تقوم عليه وتستمد وجودها منه . إذا استثنينا (پيكـابيـا) و (چـامب) . كان (تـزارا) اكثر رفاقه وعياً ، أن على الدادائية ان تبقى حركة شاردة وغير قابلة للفحص والتمحيص ، وانها تموت متى ما عدت نفسها حركة جادة او ثابتة . استمر هذا المهرج الذي لا يعرف التعب ست سنوات وهو يرمي بحممه الهواء الىٰ ان استنفد طاقته ووجد نفسه عاجزاً عن ابتكار الخدع الجديدة .

وصل (تزارا) الى باريس في كانون الثاني ١٩٢٠ حاملاً معه روحية الدادائية ، وصل كأنه يحمل ميثاقاً مهماً . دشن وصوله ذلك عهداً مثيراً ، وإن كان نهائياً ، للدادئية كان مفعماً بسوء الفهم . لقـد استقبلت الـدادائيـة في باريس بالحفـاوة والتعاطف من انصارها امثال (اندريه بريتـون) و (لـويس اراغـون) و (فيليپ سوپـو) ، تلك المجمـوعـة التي اشتـركت في تحرير المجلة المحـدثـة «الادب» . أدى (جاك ڤاشيه) ، الذي كان صديقاً لـ (بريتون) ، دوراً كبيراً في تهيئـة الجمهـور البـاريسي لتقبـل الـدادائيـة خصـوصـاً بعد ان نشر رسائله التي اسماها «رسـائـل الحـرب» (١٩١٩) . طور (ڤـاشيـه) ذلـك النـوع من الرمزية التي عرف بها (الفرد جاري) وكانت قائمة على التقلب والمزاجية . والاكثر من ذلك أن مزاجه على الغاء جدوائية كل شيء في الحيـاة ، حتى جهـود (بـريتـون) ورفـاقه الادبية المبكرة . لقد رفض الاعتراف بوجود الحرب ، ولذلك هرب الى «ذاته» بالطريقة نفسها التي هرب فيها الدادائيون الالمان الى زيورخ . توفي (ڤوشيه) في ظروف غامضة في عام ١٩١٩ . اعلنت جماعة مجلة «ادب» «سـريـاليتهـا» في عام ١٩٢٤ ، وقد فهمت تلك المجموعة الدادائية على انها ظاهرة ستجبر الجمهـور عامـة على ان يقـاسي من الصـدمـات التي سببتها «امزجة» (ڤاشيه) . عدت تلك الصـدمـات عمليـة كوي (Cauterizing Operation) ستسـاعد الدادائيين على استئصال كل ما هو فاسـد وعلى العمـل من جديـد . استخدم الدادائيون ، بمساعدة مجموعة من المتحمسين ، كل الـوسـائـل الممكنـة والمتـاحة في باريس وقتئذٍ ليعلنوا سيطرة السفاسف والترهات . لقد ظهرت مجموعة كبيرة من المجلات . وبغض النظر عن مجلة (ادب) التي كرست نفسها كلياً على الدادائية في عام ١٩٢٠ فقد ظهرت اعداداً من مجلة (391) التي كان يحررها (پيكابيا) ، وظهـرت كذلـك مجلة (الـدادائيـة) التي كان يحـررهـا (تـزارا) . كانت هنـاك ايضـاً مجلة (پـروڤيـرب) لصـاحبهـا (پـول ايلوار) وكذلك المجلة الجديدة التي اصدرها (بيكابيا) باسم

(كانيبال) وحاولت عبثاً اعادة النظام الى المشهد الدادائي في باريس. وظهرت ايضاً مجلات اخرى لم تعمر طويلاً امثال مجلة (پروجيكتر) لصاحبها (سليني ارنولد) ومجلة (زت) لصاحبها (پول ديرميه) ومجلة (لكور بارب) لـ (تزارا). ونشرت كتب كذلك يمكن ادراجها تحت لواء الدادائية امثال «افكار بلا لغة» لبيكابيا و«ضرورات الحياة ونتائج الاحلام» (١٩٢١) لـ (الوار) و«المستقر عبر المحيط الاطلسي» (١٩٢١) لـ (بنجامين پيريه). واثارت الحفلات الساهرة والمحاضرات والصالونات الدادائية غضب الجمهور. كان لتلك الأنشطة والمناسبات اهداف مرسومة ومعينة الا وهي التهجم على الجمهور. كانت تلك الأنشطة تعتمد تكتيك اثارة التوقعات والامال عند الجمهور، ومن ثم اجبارهم على ادراك عدم جدوائية البواعث على تلك الانشطة وعبثها.

لو كانت الامور تسير سيراً حسناً بالنسبة الى (تزارا) و(پيكابيا) و(جورج ريمون ديسيه) لما توقفت تلك الأنشطة الثقافية العنيفة. كانت وراء ذلك التوقف عدة اسباب. منها، ان الدادائيين اخذ بعضهم يتهكم ويستخف ببعض ومنها ايضاً وهذا هو المهم، ان جماعة مجلة «ادب» اخذت تشعر بضرورة اعادة تقويم الفتوىٰ التي اصدرها (ڤاشيه) في «عدم جدوائية اي شيء». في ربيع عام ١٩١٩، اي قبل بضعة شهور من وصول الدادائية الى باريس، أجرى (بريتون) و(سوپو) سلسلة من التجارب التي اعتمدت اسلوب التحليل النفسي في الكتابة التلقائية (automatic writing). لقد اكتشفا أنهما اذا ما حولا نفسهما الى «آلات» تسجل همسات اللاوعي سيكونان قادرين على فك اسر اللغة التي لم تكن في يوم من الايام تافهة ومستبدة، بل كانت تشع بالصور الشعرية المشرقة. في الفترة التي تجمع فيها (برتيون) و(سوپو) حول الدادائية أخذا، تدريجياً باستنباط دروس من هذه النصوص التي طبعت في عام ١٩٢٠ بعنوان «حقول مغناطيسية»، دروس لم يفكر فيها من مارس الكتابة التلقائية في زيورخ امثال (بول) و(هولسنبك) و(آرب). لقد ادركا، قبل كل شيء التشابه بين صورهم الشعرية التلقائية والصور الشعرية التي استخدمها (رامبو) وبعض الصور التي استخدمها (لوتريمو) في ديوانه الموسوم «اغاني مالدرو». كان الاعجاب بهذين الشاعرين وراء الترابط الصميمي بين (بريتون) و(سوپو) و(أرغون)، وقد استمر وجود ذلك

الترابـط عنـد السـرياليين في المستقبل. وادركا ثانيا، أن الكلمات في حديث اللاوعي «لا تشيـخ» ولا تمـارس دور البـوليس الفكـري وانهـا تسـاعـد على التعبيـرعن الافكار النشيطة والجديدة. كان ذلك يعني أنهما أعطيا اللغة ثقة مطلقة وانهما اكتشفا سبباً جديداً للكتابة، على الـرغم من ان مردود تلك الكتـابـات كان ابعد ما يكون مما عد فناً. لقد كشفت الكتابة التلقـائيـة أن جريـان العقـل الباطن كان ذا طبيعة لغوية. فاذا كانت اللغة، في احد جوانبها مؤسسـة اجتمـاعيـة غريبة وفاسدة فساد المجتمع نفسه فانها، في جانب اخر، كانت ظاهرة طبيعيـة معبـرة عن الـوجود كله. لم تكن الصور المجسدة صوراً مصطنعة بل جزء من الواقع نفســه، جزء من «التـاريخ الطبيعي» كما يقول (رينيه كريڤيل). لما كانت البواعث الحقيقية للافكـار الـواعيـة بيد الشاعر انضم الشعر الى قافلة العلوم باتجاه فهم الانسان، كما عبر عن ذلك (بريتون) في كتابهِ «البيان السريالي» (١٩٢٤). لقد اصبح الشعر مرة أخرى كما اراد له (رامبو) ان يكون: مغامرة من اجل المعرفة. وفي الوقت نفسه، طالب (لاتريمو) بان يكون الشعر مشاعاً لكل الناس وان لا يكون مقتصراً على القلة مادامت الكتابة التلقائية تنادي بان كل الناس قادرون على امتلاك «الالهام» متى ما كسروا قيود العادات وكل ما هو عقلاني ضيق.

- ٣ -

لـم تكن السـريـاليـة «جنـاح الـدادائيـة الفرنسي» ولم تكن ببساطة تعني الدادائية بعد ان «غيرت اسمها واضافت اهدافاً جديدة الى اهدافها» كما ادعىٰ المؤرخان (ميشيل سانوي) و (هـربـرت كيـرشمـان). وان السـريـالية لم تكن الحركة الدادائية بعد ان تطورت الى حركة بنـاءة، كمـا وصفهـا الـرسـامـون في زيـورخ. كان للدادائيـة تراث تمتد جذوره في اعماق الرومانسية. كانت الدادائية الباريسية تطعيماً غير ناجح في شجرة الدادائية التي كانت تنمو نمواً صحيحاً في موطنها الاصلي.

لاشـك في انهـا ساعـدت السـرياليين حديثي العهد على التخلص مما كان يكبح حرية التعبيـر عنـدهم وسـاعـدتهم على احتـراف فن اثـارة الفضائح، وباستثناء هذا كانت الحالة الفكـريـة للسـريـاليين بعيدة كل البعد عن الدادائية. فاذا عاشت السريالية والدادائية تجربة

معينـة واحـدة تكـون الـدروس التي تستنبطهمـا الحـركتان من تلك التجربة مختلفة . كانت دادائيـة (تـزارا) تهتم بالمحـاكاة الهزلية (Parody) والتهكم ، بينما اهتم السرياليون باللحظات الثرية التي يوفرها الوجود. كانت الدادائية تهتم بالمواضيع الداعرة (Scatological) ، بينما كانت الســريـاليـة تعلي من شأن الحب والجنس . بعـد انضمـام (رينيه كريڤيل) و(روبرت دينو) و (پـول ايلوار) الى جمـاعة مجلة «ادب» اخذت تلك الجماعة تطور مناهجها من اجل تعميق رؤاها وسبر غور خفايا العقل. فقد اعتمدت التنويم المغناطيسي وتحليل الاحلام اللذين لم تتطرق اليهما دادائية (پيكابيا) و(تزارا) . لقد رفض (تزارا) الفرويدية وعدها «مرضاً خطيراً» (بينما عدها بريتون وعياً ثورياً للذات) .

وعلى الـرغم من اقتنـاع (تـزارا) و(بـريتـون) بـ «جـدب الـواقـع» وبتفـاهـة العـالم كان الســريـاليـون يؤكـدون مسؤولية الانسان تجاه المعاني التي تتضمنها الاشياء وكانوا يؤكدون ايضـاً أن كل انتقـاص من قيمـة المـادة هو اعلاء لشأن الخيال. ففي الوقت الذي يرفض فيه الســريـاليون ، بالقوة نفسها التي يرفض بها الدادائيون ، كل التصنيفات الثابتة والعقائد (مثل العقـائـد الثورية والامور العقلانية التي تضعف الانسان وتضيع عليه الخيارات المتاحة) هم في الوقت نفسه واثقون من قدرة العقل على امداد نفسه باسباب الحياة امام حالة اللاتكون (Chaos) . يعتقد السرياليون كلما زادت قوىٰ التحول سيكون هناك احتمال كبير في انتصار الرغبات .

يرىٰ الســريـاليـون ان العـالم سيتـوقف عن كونه خليطاً من شظايا لا يربطها رابط وتجعل الانســان يشعـر بالغـربـة والضياع اذا ما طورت ملكة العقل في الترابط. وهذا يعني استعادة استغلالنا القوى التي كنا نملكها في الماضي قبل ان تضعفها الحضارة المادية : تلك القوى التي لا يملكهـا الان سوىٰ الاطفـال والشعـوب البـدائيـة والمجـانين . فبـدلاً من التحليـل المنطقي الـذي برهن على عدم فاعليتـه يقتـرح السـريـاليون اللجوء الى التفكير القياسي او التشــابهي (analogical thinking) الـذي يسمـح باعادة تصنيف التجربة بطريقة حدسية وعاطفية . يدعي الســريـاليـون ان للقياس الشعري (Poetic analogy) القدرة على كشف مبدأ ترابط العقل الانســاني بالكـون الخـارجي ، وهـذا يقـود الانســان الى تغيير رأيه في مكانه في العالم . ان الصورة الشعرية او التشكيلية ، بخاصة عندما توحد بين اثنين من العناصر التي يعدها العقل

عناصر بعيدة كل البعد عن بعضها بعضاً، غالباً ما تولد اشراقاً خفياً وملائماً لا مفر منه او، كما يقول (اندريه بريتون) في كتابهِ الموسوم «الاواني المتحاورة Communicating Vessels » (١٩٣٢):

ان الروح متأهبة تأهباً عجيباً لاقتناص العلاقة الموجودة بين شيئين اختيرا مصادفة. يعرف الشعراء أنهم قادرون دائماً على القول، من دون أيما خوف، أن الشيئين متشابهان: ان طبقات الشعراء تعتمد كلياً على مقدار الحرية التي يظهرونها بهذا الخصوص.

من الواضح ان الرسامين السرياليين مثل (ماكري) و(دالي) و(ماكس ارنست) و(هانز بيلمر) يقفون هذا الموقف نفسه وتفسر هذا الموقف وفرة الصور في الشعر السريالي، صور مثل «قلعتي المشتعلة العالية المنقوعة بالنبيذ الرايني» (پيريه)، «اراضي المطر التي تكشفها اللالىء» (بريتون)، «الارض زرقاء كالتفاحة» (الوار). اننا نشعر، عند قراءتنا شعر (تزارا) الدادائي، بان الصور المولدة حديثاً تموت بتكرار، ونشعر بان شعره خالٍ من الغنائية او المبالغة في العاطفة. اننا لا نجد في كثير من الشعر الدادائي سوى الفوضىٰ. وخلافاً لذلك نجد للشعر السريالي «هدفاً معيناً». انه، كما يذكر (جوليان كراك)، دعوة الى الشعر. وعلى الرغم من انه لم يكن هناك مسوغ اومبرر لظهور السريالية، الا انها كانت احدى الوسائل التي قادت الناس الى المعرفة التي كانت خفية وقتئذٍ.

يعرف السرياليون جيداً أنهم عندما يقترحون لغة جديدة يقترحون تغيير حياة الناس ويقترحون ايضاً مجتمعاً ثورياً بديلاً في المجتمع الموجود فعلاً. لم يكن فنهم فن تسلية ومتعة، بل هو تحد للوضع القائم. كتب الشاعر المكسيكي السريالي (اوكتافيوپاز): «لا تعتزم السريالية صياغة القصائد بقدر ما تعتزم تحويل الناس الى قصائد حية». ان مقياس الجودة الفنية عند السرياليين هو مدىٰ قابلية العمل الفني على اثارة الاحاسيس المؤدية الى تغيير المتلقي تغييراً حقيقياً وعلى خلق استجابة عاطفية عنده شبيهة في نوعها بتلك التي نعيشها عندما ننظر الى امرأة نحبها. يكون فنهم احياناً غامضاً لانهم يرفضون التضحية بالحقيقة من اجل الرؤية الداخلية، بـ«النموذج الداخلي» كما اسماه (بريتون) في «السريالية والرسم» (١٩٢٨)، اومن اجل الاتصال المباشر. ان هذا الاتصال المباشر هو

عملية مضللة لانها ترتبط بالواقع الطارىء الخارجي المرفوض. يعتقد السرياليون بان «المادة تتبع المعلومات»، اي ان للكلمات، عندما تجرد من الشوائب المشوهة، القدرة على التأثير في العالم وهي، مثل التعويذات السحرية، وسيلة لتحقيق الرغبات. اذن في نهاية المطاف ستقرأ وستفهم كلمات الشاعر ورموز الفنان الجديدة. ان العلاقة الحميمة التي يؤكدها السرياليون بين اساليب اللغة والقيم الاجتماعية، بين قدراتنا على النطق وبراعة الكون، تعني أن على الفنان ان يتحمل عبئاً ثقيلاً من المسؤولية الاخلاقية، لا بل حتى السياسية. تبدو الحركة السريالية حركة جادة حد الانتحار والجنون على خلاف الحركة الدادائية اللعوب وغير المكترثة، لان السرياليين لم يكونوا راضين عن تفاهة الحياة وظلمها.

لقد سببت القضايا الاخلاقية انشقاقاً علنياً بين السرياليين التزاريين(*) والسرياليين الاوائل من اتباع (بريتون): في مايس ١٩٢١ اقام السرياليون الاوائل محاكمة ساخرة للكاتب الوطني (موريس باريه) حيث اتهموه بارتكاب «جرائم ضد امن العقل». حاول (تزارا) و (بيكابيا) تحويل تلك المحاكمة الى مسرحية ساخرة هابطة (Farce). ومنذ ذلك الحين، ظلت السريالية لا تناوىء كل ما يفسد حياة الانسان الداخلية او يكبت خياله بحجة تأمين «السلام والسكينة» واحترام القانون والنظام وجعل الماكنة الاجتماعية تسير بهدوء. لقد آمن السرياليون بان للانسانية، متى ما تحررت، امكانية هائلة، ولذلك صارعوا كل القوىٰ التي تشجع نكران الذات الزهدي. فقد صارعوا رجال الدين الذين تأخذهم في الحق لومة لائم وصارعوا المؤسسة العائلية التي يصلب فيها الحب، كما صارعوا العمل مدة ثماني ساعات في اليوم وصيغة الوجود اللاانساني الصارم. كانت عناوين مجلاتهم تلخص اتجاهاتهم مثل «الثورة السريالية» (١٩٢٤ ـ ١٩٢٥)، «السريالية في خدمة الثورة» (١٩٣٠ ـ ١٩٣٣)، «النقض» (١٩٦١ ـ ١٩٦٥). اذا تصفحنا بعض الاعمال التي كتبها نفر من السرياليين نجد فيها عبارات ثورية متصلبة وعنيدة لا مثيل لها، اعمال مثل «اعتراف ازدرائي» لبريتون (١٩٢٣)، «بحث في الاسلوب» لأرغون (١٩٢٨)، «نقد الشعر» لالوار (١٩٣١)، «لن اتحمله» لبريه (١٩٣٦). ونجد مثل هذه العبارات حتى في بعض الافلام مثل فلم «العصر

---

* نسبة الى (تزارا) ـ المترجم

الـذهبي» الـذي اخـرجـه (بـونيـل) في عام ١٩٣٠, لنكتفي بهذه الحفنة من الاعمال التي اخترناها عشوائياً.

شهد عام ١٩٢٤ معركة شنها (بريتون) واصدقاؤه على منافسيهم من اجل اضفاء الشرعية على مصطلح (ابـولينيـر) «السريالي»(*)(*) الذي استعملوه في وصف مجموعة الأنشطة التي كانوا يمارسونها تحت غطاء الدادائية منذ عام ١٩١٩.

منذ ذلك العام وما تلاه اصبح واضحاً أن السريالية اخذت تطالب المشاركين فيها انتماء كاملًا. فقـد اصبحت تجـربـة جمـاعيـة ذات اسلوب حيـاتي كامل: حضور الاجتماعات اليـوميـة، كتـابة الكراسات الجماعية، التظاهر في المسارح التي تعرض انتاجات رجعية، القيام بكل الالعاب التي تثير الخيال، المشاركة في انشطة النقابات المهنية في العاصمة. وتـزيت الجمـاعـة السـريـاليـة بازيـاء مختلفة كثيرة، فتارة تظهر كمجموعة من السحرة وتارة كعصابة من قطاع الطرق وتظهر احياناً كطائفة من المهرطقين واحياناً كاعضاء في خلية ثورية انهـا حركـة سرية هدفها تقويض الوضع الراهن وهي في الوقت نفسه، حركة انطوائية هدفها تنظيم الحيـاة حسب منطق الـرغبـة. من الغـريب ان نجد ان الحركة حافظت على نوع من التـوازن بين الـرفض والقبول على الرغم من التقلبات والتغييرات التي شهدتها. لذلك كان بمستطـاع اعضـاء الحـركـة النشيطين ان يجتمعـوا في اي مقهىً من غيـر ان يحـدث ذلـك الاجتمـاع ازعـاجـاً او استفـزازاً لاحـد، لقـد تداخلت الاجيـال في هذه الحـركة، مع ذلك نستطيـع ان نميـز اجيـالاً معينـة من السـريـاليين: لقد انضم بسرعة الى السرياليين الاوائل (انطوان ارتو) و(اندريه ماسن) و(چون ميرو) و(يفس تانكي) و(ريمون كينوا) و(پيير ناڤيل) و(جاك بارون) و(روجيه ڤتراك) و(مايكل ليري) و(جوبوسكيه) و(جورج لامبور) و(رينيه كريڤـل). شهـد العـام ١٩٢٩ غيـاب (ديسنـو) و(سـوپـو) و(ارتـو) و(ڤتـراك) و(بـريڤيه) و (ناڤيل). لقد سد ذلك الفراغ وصول (رينيه جار) و(ترستان تزارا) و(سلفادور دالي) و(البرتو جياكومتي) و(لويس بونويل). استمرت الامور تسير على هذا المنوال منذ ذلك الحين حتى الوقت الحاضر.

* * كان (ابو لينير) اول من استعمل مصطلح «السريالية» في عام ١٩١٧. ينظر: پيتر ولندا مري، معجم الفنون والفنانين، (لندن ١٩٧٥)، ص ٤١٣.

ومع ان باب المغامرة السريالية ظل مفتوحاً امام الجميع ولم يكن مقتصراً على الكتاب والفنانين حسب، الا ان الشخصية المتحررة للحركة لابد من ان يواكبها وعي مفاده ان للسريالية مطلبها الخاص: درجة عالية من الانضباط الذاتي للفرد لكي يحصن نفسه من المغريات. يعتقد السرياليون، كما كانت حال المشتغلين بالكيمياء القديمة (alchemists)، بانه لا يمكن للتحف الفنية او الادبية الكبيرة ان تحقق اي قدر من النجاح اذا لم يمتلك مبدعوها النقاء والطهارة الشخصية. كانت هناك رغبة في الانتماء الى الحركة في الفترة الواقعة بين الحربين، وقد عززت تلك الرغبة بسبب الاتجاهات السياسية التي اتخذها البرنامج السريالي من اجل ترجمة الخيال الى واقع ملموس وكذلك بسبب تودد السرياليين العنيد والثابت الى الحزب الشيوعي الفرنسي. لقد بذلوا جهوداً جبارة من اجل توسيع مجال تطبيق الديالكتيك الماركسي ليتجاوز فائض القيمة (Surplus Value) وما يتضمنه من تناقض الوجود الذاتي كالاحلام والحياة الواعية وكذلك مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. لقد رفضوا ان يبتزوا بالتهديد عندما امرهم الشيوعيون ان يخيروا انفسهم خياراً محدداً بين السياسة والشعر. كانوا يصرون دائماً على ان ليس هناك من «هرمية في الشر» وبان كل فعل يهدف الى تحويل الوضع الاجتماعي للانسان لابد من ان يصاحبه تفسير واصلاح للوضع الداخلي للانسان.

كانت الدادائية حركة اصبح فيها كل الدادائيين زعماء وعلى خلاف ذلك نجد ان سلطة اندريه بريتون اصبحت مسيطرة على السريالية. فقد ظل (بريتون) حتى وفاته في عام ١٩٦٦ يؤدي عدة ادوار بالتناوب: الحكم، المنظر، الاب المبجل، الضمير، النبي، الإنموذج، وعندما تستدعي الحاجة يكون مثالاً لسوء الحكم. تساعد كل هذه العوامل على تفسير تماسك الحركة السريالية وترابطها على الرغم من النزعة اللاعقلانية لفذ لكاتها وفرضياتها. وتساعد هذه العوامل ايضاً على تفسير الكيفية التي اصبحت فيها السريالية حركة عالمية. فقد نجحت الحركة في بلجيكا في العشرينات. ونجحت بعدئذ في العقد اللاحق في جيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا وهولندا واسكندنافيا وبريطانيا واليابان وجزر الكناري، ومن الناحية العملية في كل انحاء قارة اميركا الجنوبية.

اذا كان الانتماء والانضباط الذاتي العالي قد ضمنا للسريالية مثل هذا التاريخ الطويل

والعاصف فانهما لم يحكما على الحركة بالرتابة والتحجر العاطفي او الفكري السريع . ان الاعمال المتنوعة والكثيرة التي انتجتها السريالية والتطور المطرد لفرضياتها الاصيلة ، كل ذلك يشهد على قابليتها على التجدد الذاتي . لقد التجأ السرياليون الى الفن لانه يبقى الوسيلة الافضل لتسجيل الحياة الداخلية ولاضفاء الواقعية على الامور الذاتية المتخيلة ، ويبقى وكذلك الوسيلة الافضل لتسليط الضوء على الرغبات . مع ذلك يبقى العمل الفني عند السرياليين وسيلة اكثر مما هو غاية لنشاطهم . لذلك فمن العبث التفتيش عن اسلوب اوتكنيك موحد للاعمال التي ابدعها السرياليون . يرى (ماكس ارنست) أن الذي يجعل اللوحة سريالية شيء «غير قابل للرسم» في حد ذاته : وهذا الشيء هو اندفاع الفنان نحو التحرر الروحي . يوصي الشاعر والفنان التلصيقي البلجيكي (ي . ل . ت . ميسنز) بان الاعمال السريالية يجب ان تقرأ كما تقرأ الاشارات المرسومة على حافة البوصلة ، فهي وسائل الى ما يريد السريالي قوله أو أدلة عليه . لقد عبر السرياليون عن مشاعرهم عن طريق كل الفنون ماعدا الموسيقى او الباليه ولم تعترف السريالية باستقلالية الفنون عن بعضها خلافاً للدادائية . ومارس اكثر النحاتين والرسيامين السرياليين الكتابة ، كما مارس الشعراء كتابة القصائد التلصيقية على الرغم من انهم لم يمسكوا الفرشاة بايديهم في يوم من الايام . لم يكن السرياليون رواداً في حقل استعمال الاشكال المهجنة مثل مزج الحادثة بالاشياء ذات المضامين الرمزية حسب بل ابتكروا ايضاً الكثير من الوسائل التقنية من اجل اثارة الالهام ، كاسلوب الحك (rubbing) لارنست والصور الضبابية لپالين واسلوب نقل الصور من الورق الى الزجاج والخشب (decalcomania) لدومين . . . الخ . فبعد ان اخذ السرياليون بالتركيز في الكتابة الذاتية والاحلام توصلوا الى مجالات يكون فيها الخيال معطاء كالعلوم : النشاط الجنسي (الذي ظل مستحوذاً على العديد من المقالات السريالية منذ عام ١٩٢٨ الى الوقت الحاضر) ، الاستبصار (Clairvoyance) كما نجد ذلك في «رسالة الى المستبصرين» لبريتون ، لغة الامراض القلية (في «مفهوم الطهارة» (١٩٣٠) لبريتون والوار) ، والسحر (في «فن السحر» (١٩٥٧) لبريتون وجيرالد ليكران) .

كان هدف الفن السريالي الثابت وما يزال تبيان مدى قدرة الخيال على النفوذ في اعماق العالم . ان الشعراء والرسامين على حد سواء يسعون جاهدين ، الى توضيح ان الاشياء

المتخيلة تكـذب وتنـاقض نفسهـا عنـدما تكون واقعية بعناد. لقد اختار السرياليون تكريس انفسهم على العوالم المليئة بالدهشة غير المتناهية اذا اخذنا بعض الرسامين، امثال (دالي) و(تـانكي) و(ارنست) و(بيلمـر) على سبيـل المثـال، نجدهم يصورون عالم الاحلام وهم مقتنعون بصورة تتسم بالهلوسة باننا مجبرون على قبول لوحاتهم كاجزاء اساسية من الواقع.
امـا الاخـرون، امثـال (مـاسن) او(ميـرو)، فانهم يظهـرون للعيان السريان الداخلي لفعل الرسم ويتتبعون السجل الزلزالي لهزات الدماغ العميقة. كان الكاتب (روبرت ديسنو) سيد عالم الاحلام. لقد استخدم طريقة (روس سيلاڤي) في صياغة الجمل التي تعطي معنيين في آن واحـد. لقـد استعـرض (اراغـون) مشهـد مدينـة باريس المعاصرة واكتشف الجمال الخفي الكامن تحت سطح الاشياء المبتذلة. ففي «فلاح باريسي» (١٩٢٦) يبين (اراغون) كيف ان لقـاءات النـاس العـابـرة في الشـوارع تثيـر الارتعـاشـة نفسها التي تحدثها الصور الشعـريـة في «نـادجة» (١٩٢٨) و«الحب الجنوني» (١٩٣٧) استنتج (بريتون) من تجاربه الشخصيـة ان هنـاك تبـادلات دقيقة تحدث بين القدرية الخارجية او الصوفية وأعمال العقل الداخلية. لقد تعمد الدادائيون لفت النظر الى ضعف الروح امام غزو اللاتكون والتشويش الكامل. اما (بريتون) فكان، علىٰ خلاف الدادائيين، يعتقد بان الظروف الخارجية غالباً ما تتجاوب مع الرغبات والمطالب الصامتة للروح الانسانية وهكذا تحول (بريتون) من الايمان بفكـرة الصـدفـة (Le hasard) الى فكـرة الصـدفـة المـوضـوعيـة (Le hasard Objeclif). يمجد كل السـريـاليين الحب ويعلون من شأنـه كفعـل سريـالي نمـوذجي وذلـك لانـه يحقق التحـام «الـذات» المستحيـل ظاهـريـاً، بـ«الاخـر»، ولانـه يتحدىٰ على الدوام المعادلة التي تنكر الحياة، المعادلة بين المفيد والجيد، وكذلك لانه التجلي الاسمىٰ لمبدأ اللذة. كان (پول ايلوار) شاعـر الحب بلا منـازع. في اكثـر قصائده، في «حب: شعـر» (١٩٢٩) و«الـوردة العـامـة» (١٩٣٤) و«عيـون خصبـة» (١٩٣٦) على سبيـل المثـال، يمجد (ايلوار) الحب بسبب النقاء البسيط الذي يمتلكه والذي يضفي التقديس على النشاط الجنسي.
وعلى الـرغم من مظهر اعمـالهم الفـوضـوي والمثيـر للاشمئزاز يطلب السرياليون من الانسان سيطرة اكبر على قدره. انهم يفتشون عن مبدأ اعلى من النظام يقع خلف لا نظام التجربة. انهم لا يقتنعـون بالثقـة بالـلاتكـون فقط. ، انهم يتوقعون عقلانية اكثر غنىً وتفتحاً تظهر فن

مواجهة العقل بضده. انهم ليسوا غامضين اومبهمين: انهم يضعون المطلق في الانسان نفسه ويعدون ما فوق الواقع (Sarreal) موجوداً اساساً في ما وراء (beyond). انهم يدركون ان من الضروري معالجة حاجات الانسان المادية والروحية. انهم لا يحلمون باضفاء الصفات البشرية على الاشياء (an thropomorphic) وانما يتطلعون الى ذلك اليوم الذي ستكون فيه «الطبيعة الانسانية والانسان الطبيعي يتحاوران معاً بوضوح كبير ومن دون اي عائق». ان مبدأهم بطبيعة الحال، طوبائي وان تحقيقه لا يزال بعيداً بعد تحقيق مملكة القديسين.
لكن تبقى الحياة السريالية وتبقى الاعمال السريالية شواهد على طموح معاصر مثير واساسي ان مشاعر السرياليين مرتبطة بالمكان والزمان الحاضرين. فالسرياليون لم يزعموا، على الاقل، أنهم كانوا من بين اول من اثار التساؤلات عن قابلية الفن على النمووالتطور في الوقت الحاضر. إنهم، على خلاف ذلك، ساندوا الفكرة الثورية القائلة ان الفنان هوكل انسان وان كل انسان هو رجل كامل (Un homme Complet). يبقى هناك سؤال نقتبسه من احد عناوين كتاب «امرأة بمائة رأس» (١٩٢٩) لماكس ارنست هو: هل ان فكرة «الرجل الكامل» «جريمة معجزة» في رأي المجتمع الذي نعيش فيه؟

تصميم الغلاف : عبدالكريم سعدون

الطبعة العربية

دار المأمون للترجمة والنشر

رقم الايداع في المكتبة الوطنية (١٣٥) ببغداد لسنة ١٩٨٧

طبع بمطابع دار الحرية للطباعة

الحداثة

لم يكن القرن العشرون الا امتداداً للظروف الاجتماعية والثقافية التي سادت اوربا وامريكا في اواخر القرن التاسع عشر. على ان ما يميز هذا القرن عن سابقه هو ظهور الدراسات الفلسفية والنفسية لنيتشه وفرويد وتأثر كتاب العصر بها. وكان الادب حقاً مرآة صادقة عكست روح العصر وتعقيداته وتأزمه وشكوكه، وكان فتحاً جديداً ايضاً لنهضة فكرية عاش فيها كتاب كبار من أمثال أپولينير وبريخت وجويس وكافكا وستراينديرغ وييتس.

والكتاب الذي بين يديك - عزيزي القارىء - انما يتناول موضوع الحداثة من حيث نشأتها ومؤازروها والمؤثرات الاجتماعية التي مهدت السبيل لظهورها. وهو محاولة متواضعة سعى اليها المحرران سعياً حثيثاً لفك مغاليق هذا الادب الذي استعصى فهمه على كثير من الناس لسرعة تغيره وتلونه بالوان شتى.




السعر: دينار واحد

دار المأمون للترجمة والنشر

طبع بمطابع دار الحرية للطباعة